

APUNTES DE REALIZACIÓN CINEMATOGRÁFICA

Estos Apuntes fueron redactados como una lectura introductoria para los estudiantes del primer curso de Taller de Realización Cinematográfica de la Mención de Artes Cinematográficas, Escuela de Artes, Universidad Central de Venezuela.

Rafael Marziano. 2005-2009

Colaboración: Prof. Adolfo Calero,

Alejandra Flores, Yngmar Colina, Andy Pérez Valente

Introducción a la Realización Cinematográfica

I.- LA COMPOSICIÓN AUDIOVISUAL

La finalidad del aprendizaje de la composición audiovisual es aprender elaborar un relato cinematográfico. Se podría suponer que esto consiste en el aprendizaje del lenguaje del cine, pero no es así: el cine no es un lenguaje, es un arte. Esto es una afirmación, no pretende ser una tesis para ser sostenida con argumentos científicos. Es para mí y para muchos, una declaración de finalidad, una justificación de actitud, una motivación para la enseñanza del cine y para su método de realización.

Sin embargo, cabe una pequeña justificación en este momento. La finalidad del lenguaje es comunicar un mensaje a través de la utilización de un código de símbolos a los que se han asignado significados concretos y, en la medida de lo posible, precisos. Si una abeja se mueve siete veces hacia el sur, le dice a sus compañeras que a siete "distancias" del panal, y en esa dirección, hay flores. La finalidad del mensaje es comunicar algo, hasta donde se pueda, sin ambigüedad. Sin embargo, si le pido a mi hijo que vaya a la panadería y traiga pan, no debo reprocharle si en vez de pan "francés" (que es lo que yo esperaba, quizás) me traiga una *baguette*, un pan campesino, un pan de maíz o una bolsa de pan dulce. Quién me manda.

El lenguaje verbal, aunque altamente codificado, no conjura los malentendidos ni las ambigüedades. El único lenguaje de valores exactos, que trata de expresar algo con absoluta precisión, es el lenguaje de las matemáticas y esto sólo a partir de que Hilbert[1] junto a otros matemáticos de principios del siglo XX lograran la formalización de este lenguaje.

Cualquier otro lenguaje se escurre a la lógica, permea la ambigüedad (por lo que tendríamos que dar gracias a Dios) y abre espacios para encontrar nuevos senderos, otros significados. Sin la ambigüedad no habría metáforas, y sin ellas, no existiría el arte.

---

[1] http://es.wikipedia.org/wiki/David_Hilbert

Pero aun así, la lengua hablada y la escrita no llegan a ser por sí mismas literatura. Aunque sus intérpretes siguieran rigurosamente las reglas de la armonía, la música es mucho más que el sonido de los instrumentos y las voces. La pintura y las artes plásticas no son solo "el lenguaje" de los colores y las formas, sea lo que esto signifique. Pretender establecer en el lenguaje de la arquitectura qué significa una columna, un cielorraso, una bóveda, seria grotesco. Hace doscientos cincuenta años, cubrir un salón con un techo rococó lleno de aplicaciones y de oro con motivos de conchas marinas y volutas diversas era la expresión del gusto y el espíritu de una época. Hace sesenta años hubiese pasado por una extravagancia de nuevos ricos arribistas y sin cultura. Hace treinta, pudo haber sido aceptado como una vanguardista y contestataria manifestación de eclecticismo post-moderno. Hoy resultaría, sencillamente, una locura. Así sucesivamente.

Respecto al lenguaje del cine, que es algo más que la suma desigual y cambiante de los lenguajes (cambiantes también), de la imagen y su percepción, de la representación de la imagen, del sonido, de la palabra, etc. dice Jean Claude Carriére[2]: El lenguaje (verbal) es como un código, la imagen, en cambio, es universal. Por eso el cine tiene más que agradecer a la imagen que al lenguaje[3].

La finalidad del lenguaje es comunicar y esto es algo que sirve esencialmente para la supervivencia, para la transmisión y acumulación del conocimiento. Son cosas que suceden, como nuestras vidas, en el reino del tiempo. Sin embargo, el hecho artístico sucede en un ámbito que se sustrae al continuo de nuestra existencia:

> *"a que el tiempo sea aquello que priva a nuestras vidas de buena parte de su dignidad y sentido debemos, quizás más que a cualquier otra cosa, el que esta "privación" del sentido de lo temporal que tiene lugar en toda completa obra de arte sea lo que dé a ciertas piezas teatrales su sentido de significado y profundidad"*[4].

El espectador contempla así, como por una ventana, el acaecer del hecho estético, como un paisaje ajeno a su vida, que a su vez se refiere a su vida misma: *"...la contemplación es algo que existe fuera del tiempo y por ello atañe al sentido de lo*

2 http://www.imdb.com/name/nm0140643/

3 VILCHES, Lorenzo, y otros: *Taller de escritura de Cine*. Gedisa 1998. Jean Claude Carriére, p56

4 WILLIAMS, Tennesssee : Five Plays, Martin Secker & Warburg Ltd.1962. pp 127-130

trágico"[5]. Es algo que aparece, en la frontera entre lo temporal y lo eterno, alimentándose del singular conflicto entre estos dos irreconciliables mundos[6].

Pavel Floriansky (Florenskij)[7] en su ensayo *Ikonostas y otros bocetos*, afirma que el arte es el vínculo entre el mundo visible y el mundo invisible. El director Andréi Tarkowski[8] dice que todas las formas de Arte nos sacan de nosotros mismos y nos llevan a otro mundo y que los artistas deberían preparar sus espíritus para la percepción y la recepción del bien[9]. El hecho artístico deviene entonces en una especie de ceremonial, donde la escena es una especie de santuario[10], donde se realiza un sacrificio y tiene lugar una experiencia mística que está fuera del tiempo. En ese ceremonial, el artista hace de oficiante, de médium, de profeta.

En el cuento *Everything and nothing* Borges narra cómo Dios le dice a Shakespeare:

> *"Yo tampoco soy; yo soñé el mundo como tú soñaste tu obra, mi Shakespeare, y entre las formas de mi sueño estabas tú, que como yo eres muchos y nadie".* [11]

Todas las obras están empapadas, penetradas por la misma fuerza[12] y el mundo de que se nutren, está por debajo de todos los lenguajes, el más antiguo y más universal. Es de allí dónde el arte saca fuerzas para su herramienta fundamental, aquella que coloca un pié en lo conocido y otro en lo incognoscible: la metáfora.

Los cuentos para niños: la Caperucita Roja, y los elementos de composición

Un cuento tan sencillo como la Caperucita Roja[13], que uso al inicio de mis cursos, encierra una gran metáfora: la de que todo proceso de crecimiento es doloroso y tiene sus riesgos, pero que bien vale la pena pues sus frutos premiarán todos los sinsabores. Como todas las historias bien contadas, tiene además una estructura, que comparte la

---

5 WILLIAMS, T. : Op. Cit, pp 127-130
6 MARZIANO, Rafael: La cuarta Metáfora. Kwartalnik Filmowy (publicación trimestral de cine de la Academia Polaca de la Ciencia, Nº 11, Varsovia, Otoño de 1995 pp 136-154
7 https://es.wikipedia.org/wiki/P%C3%A1vel_Florenski
8 http://www.imdb.com/name/nm0001789/
9 TARKOVSKI, Andriej, *Kompleks Tolstoja*, Wydawnictwo Pelikan, Warszawa, 1989, 61
10 Jerzy Grotowski: El teatro pobre.
11 BORGES, Jorge Luis: El hacedor. Alianza Editorial. Madrid. 1960
12 TARKOVSKI, Andriej, op.cit, p. 53
13 https://es.wikipedia.org/wiki/Caperucita_Roja

estructura fundamental de la toda forma narrativa y nos ilustra cómo esa estructura, bien articulada, sirve para elaborar una metáfora.

La caperucita contiene todos los elementos: el conflicto entre la niña que la Madre espera que sea y la niña que Caperucita es en realidad. La necesidad de enviarle comida a la abuela que mueve la historia. El inicio del camino y la ligereza de Caperucita al desviarse. La aparición del lobo y su engaño. La imprudencia de Caperucita que cambiará la historia irremediablemente ***(Primer Punto de Retorno o de Inflexión IPR)***. La vuelta de Caperucita al camino largo, la astucia del Lobo al engañar a la Abuela ***(El Punto Medio PM).*** Y ya que lo sabemos todo, más que la misma Caperucita, viene la espera, el temor por parte del espectador, por la suerte que sabemos correrá Caperucita, quien conversa con el Lobo disfrazado de Abuela, hasta que el Lobo se la come ***(Segundo Punto de Retorno o de Inflexión IIPR) y La Resolución RES***, inevitable y feliz, la aparición del cazador, la salvación de la Abuela y de la niña y el reencuentro con la Madre.

Al identificarnos con Caperucita, con su Madre y con su Abuela, vivimos en carne propia sus emociones, nos salimos de nosotros mismos y entendemos cosas de nuestras vidas, que sin lobos, bosques y grandes peligros pasarían desapercibidas.

La Caperucita roja está compuesta de una manera determinada, asombrosamente igual a cientos de otras historias que el hombre ha producido a lo largo de su existencia. En todas ellas advertimos un esquema reiterado de tensiones, distensiones, proporciones y contraposiciones tales, que hacen precisamente, que la historia nos conmueva y sin que nos mencione, terminamos entendiendo que habla de nosotros, los espectadores. A este ordenamiento llamamos **composición**; a este hablar de una cosa cuando mencionamos otra, llamamos **metáfora**.

La composición se concreta en el arte a través de modelos estructurales arquetípicos que se manifiestan en las obras. Estos modelos funcionales permiten la expresión de ideas y emociones de una manera al mismo tiempo nueva y por otra parte reiterativa, intuitiva y subconsciente.

Hacer que los estudiantes logren elaborar historias audiovisuales compuestas de tal manera que el ordenamiento de sus partes, es decir su estructura funcional permita que de entre la historia surja ante el espectador una metáfora llamamos enseñanza de la Composición Audiovisual.

La Composición:

La Composición es ordenamiento de partes para formar un todo que es más que la suma de estas partes. No es un proceso exclusivo de las artes, ya que una composición de piezas metálicas, da como resultado un automóvil ó un montón de hierro inútil. Pero en este caso, la única finalidad no es la de la fabricación de un bien utilitario, material. El arte elude el utilitarismo. Tarkowski nos recuerda que si despojamos al mundo de todo aquello que está destinado a la producción de un beneficio, de todos los productos de la actividad humana solo quedaría el arte.

La Composición en el Arte

La composición en el arte consiste en el ordenamiento de materiales, el producto de actividades humanas y elementos (perceptibles, sensoriales) considerados por los artistas como expresivos, para permitir que suceda el hecho artístico, lo cual sucede solo cuando el espectador o el público entran en contacto con la obra[14]. Dicha composición varía dependiendo del tipo de obra y de la disciplina artística.

Hay algo de lo que cada expresión artística no puede prescindir. Lo esencial de la pintura (desde la pintura prehistórica) es la elaboración de una imagen, no importa la técnica o si la obra tiene un carácter figurativo o abstracto. Lo esencial de la poesía es la palabra; de la música el sonido; de la danza el movimiento corporal; del teatro el actor; de la arquitectura el espacio; del cine el montaje de imágenes y sonidos (El montaje no es acá el proceso de edición del material filmado, sino el proceso de composición de imágenes y sonidos en una cadencia temporal, concebida desde la escritura del guión hasta la sonorización y postproducción de la obra cinematográfica)

[14] Aquí hay una contradicción con lo que Jorge Luis Borges sostiene como el origen mágico del arte: la elaboración de algo cuya única finalidad es el contacto con un mundo trascendente. En efecto, los bisontes de las Cuevas de Altamira, no fueron pintados para ser disfrutados por un público –y el acceso a dichas pinturas resultaba extraordinariamente difícil. Sin embargo, en lo que hoy consideramos arte, la presencia del espectador resulta indispensable. Una sala de cine, proyectando una película, sin que ningún espectador la esté viendo, es, para nosotros, incompresible – o particularmente desalentador para el infortunado director al que le toque conocer esa amarga experiencia.

> *“El montaje es la fuerza creadora de la realidad fílmica y la naturaleza solo aporta la materia con que formarla. Esa es precisamente la relación entre montaje y cine” (*Pudovkin[15], Film Technique, 1929)[16].

Ahora bien, tanto la pintura, la escultura y la arquitectura, pueden ser apreciadas sin importar el orden de la lectura de la obra. No existe una secuencia predeterminada ni obligatoria que condicione el goce y la interpretación de una pintura, escultura o una obra arquitectónica. Ante ella, el espectador escoge uno de los infinitos recorridos posibles para conocerla. Sin embargo, un poema, (salvo los odiosos palíndromos), una obra musical (a excepción de algunos cánones polifónicos), las literarias (con la probable excepción de Rayuela), las teatrales, las películas, han sido compuestas de tal manera que sólo es posible apreciarlas siguiendo una sucesión predeterminada por el autor.

A las primeras las llamo ***recorribles*** a las segundas, ***discursivas***. Lo *recorrible* está compuesto en el espacio y es ajeno al tiempo. Lo *discursivo* está compuesto en el tiempo y ajeno al espacio. Entre los elementos de una composición *recorrible* puedo establecer Relaciones de Equivalencia: relaciones que cumplan con las propiedades R, S, T (Reflexiva, Simétrica y Transitiva). Por ejemplo en la relación “=” o "igual a" puedo intercambiar las puertas de una casa que tengan la misma dimensión y sentido al abrirlas, como puedo intercambiar las baldosas de idéntico diseño de una terraza.

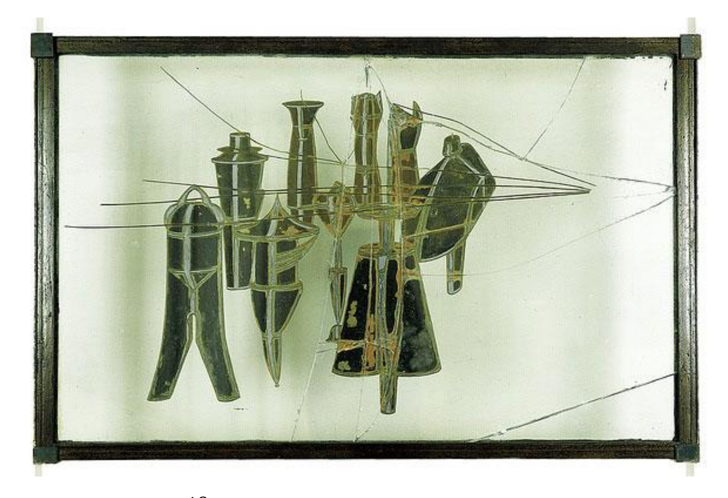
Entre los elementos de una composición *discursiva*, puedo establecer una Relación de Orden, es decir, una que cumpla con las propiedades R, AS, T (Reflexiva, Antisimétrica y Transitiva) o mejor aún una Relación de Orden Estricto que cumpla con las propiedades AR AS T (Antireflexiva, Antisimétrica y Transitiva). Por ejemplo la relación “< =” o "menor o igual que" es una Relación de Orden, mientras que la relación “<” o “menor que”, es una relación de orden estricto, de manera que lo que está escrito en la página 1 está antes de lo escrito en la página 2 y así sucesivamente, haciendo imposible intercalar una parte de la composición discursiva por otra, sin modificar esencialmente su estructura y sentido.

---

[15] http://www.imdb.com/name/nm0699877/

[16] REISZ, Karel: *Técnica del Montaje*. Taurus Ediciones, Madrid, 1966, 15

Algunas obras plásticas han incorporado a su composición *recorrible* una composición *discursiva* como en *El Gran vidrio* de Duchamp[17] quién programó las grietas que aparecerían en el tiempo.



Por otra parte, un *happening*[18] es algo que *sucede* discursivamente y se convierte en una obra escénica.



[17] http://files.nireblog.com/blogs/jlmarzo/files/marcel-duchamp-le-grand-verre.jpg
[18] http://www.imageandart.com/tutoriales/historia_arte/conceptual.html

Los artes escénicas tienen una composición *discursiva* general (empiezan y terminan) pero suceden en un ámbito *recorrible* (la escena, los vestuarios, etc.) Las artes escénicas y el cine tienen entonces una composición *discursiva* en el tiempo y una composición *recorrible* en el espacio.

Particularmente en el cine, la obra en su conjunto, es una composición en el tiempo, *discursiva* y, en la medida en la que desciendo en la escala de las divisiones temporales de la obra (Acto, Secuencia, Escena, Plano, Encuadre, Fotograma) la composición de lo *recorrible* cobra importancia (una secuencia sucede en una zona, una escena en un lugar, un plano tiene continuidad espacial, la composición del encuadre y el fotograma como una pintura), es decir, la importancia de la composición espacial va en aumento:

Composición en El Tiempo Discursiva	Composición en el Espacio Recorrible
Film Acto Secuencia Escena Plano Fotograma	

"El arte maneja las proporciones de la geometría cuando maneja las proporciones de la forma"[19] tanto las coordenadas espaciales (*recorribles*) como las coordenadas temporales (*discursivas*) son espacios métricos y el trabajo sobre las proporciones de las formas son aplicados tanto a los unos como a los otros.

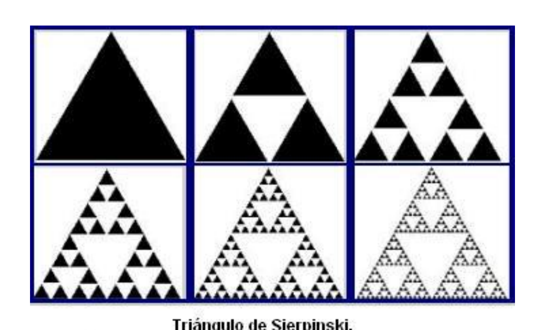
La hipótesis del "Universo Holográfico" nos dice que la información de todo el universo está contenida en cualquier subconjunto de éste. Por lo tanto, tendría que ser posible reconstruir el universo completo a partir de un simple microbio. En otras palabras: las partes son reproducciones a escala del todo, o también: el todo está contenido en cada una de sus partes, al igual que en un holograma.

[19] MARZIANO, Rafael, op.cit. pp 136-154

Una idea similar se esboza en el Sutra Avatamsaka[20] (Siglo ~ V AC): En el cielo de Indra hay una red de perlas de tal forma ordenadas que si miras a una, ves a todas las demás reflejadas en ella. Del mismo modo, cada objeto del mundo no es sólo él mismo, sino que incluye a todos los demás objetos y es, de hecho, todos los demás.

La obra de arte tiene en cierta medida una estructura "holográfica o fractal" en sentido que cada punto de la obra está íntimamente ligado a los otros. Un solo punto es la expresión del espíritu de toda la obra. Mientras más acabada y lograda sea una obra mayor coherencia habrá entre el todo y sus partes. Tarkowski insiste en que una sola toma de un film ya habla de la calidad de toda la obra. Oímos un fragmento y reconocemos una sonata. La estructura holográfica o fractal es una estructura matemática cuya configuración se va replicando en cada una de sus partes luego de cada interacción matemática.

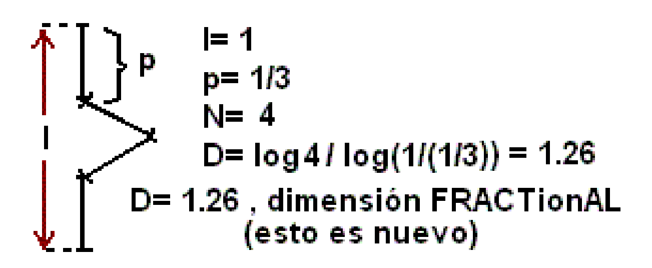
Por ejemplo, en el Triángulo de Sierpinski[21] cada interacción responde al esquema del todo en cada una de las partes. En cada una de las interacciones, la suma de la superficie de los triángulos tiende a cero. De manera que, al llegar a realizar un número muy grande de interacciones, empezamos a tener algo que siendo una superficie, prácticamente no ocupa ninguna superficie, sino que empieza a parecerse a una línea. Es decir, su dimensión es algo más que 1 – la dimensión de una línea – pero no llega a ser 2 – la dimensión de un plano.



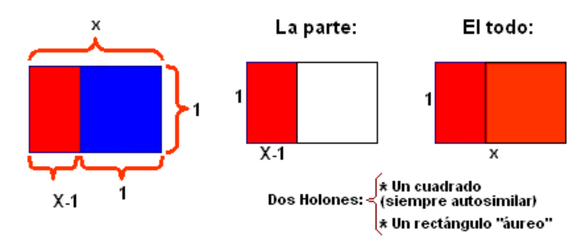
Triángulo de Sierpinski.
En el límite, la superficie del objeto que se obtiene (en negro) es cero. A la derecha se muestra una ampliación perfectamente Autosimilar (Fractal Regular)

La palabra Fractal viene de FRACTION AL DIMENTIONS[22] (Dimensión fraccional) puesto que una viene de la obra de Korde dimensión (1) sin dimensión fractal 1,26

[20] http://www.buddhistbooks.info/avatam/index.html
[21] http://en.wikipedia.org/wiki/Wac%C5%82aw_Sierpi%C5%84ski
[22] http://math.rice.edu/~lanius/fractals/dim.html



La hipótesis que dice que la parte contiene al todo se puede expresar matemáticamente:



NOTA: Repitiendo el proceso con el rectángulo de la izquierda se obtiene un nuevo rectángulo autosimilar (análogo al triángulo de Sierpinski), por lo que puede generarse un fractal a partir de exigencias "holónicas". Dentro de las referencias investigadas, parece ser que nadie se había percatado de esta importante conexión.

Queremos que la parte sea una reproducción a escala del todo, es decir:

La parte → $$\frac{1}{x-1} = \frac{x}{1}$$ ← El todo

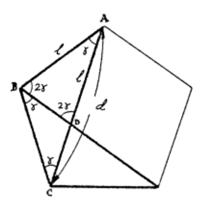
La ecuación a resolver es: $x^2 - x - 1 = 0$
como $x > 0$:

$$x = \frac{1+\sqrt{5}}{2} \approx 1.618 \equiv \phi$$

Este número es denominado "Phi" (ϕ) en honor del arquitecto y escultor griego Phidias[23]. Durante el Renacimiento se conoció como "número áureo", “sección áurea” ó "divina proporción" dado que los griegos lo dedujeron a partir de exigencias que fusionaban filosofía, religión y matemáticas. La sección áurea es uno de los eslabones que unen el mundo de las matemáticas con el hombre, la naturaleza y las artes. A través de ella se puede explicar la armonía y la belleza.

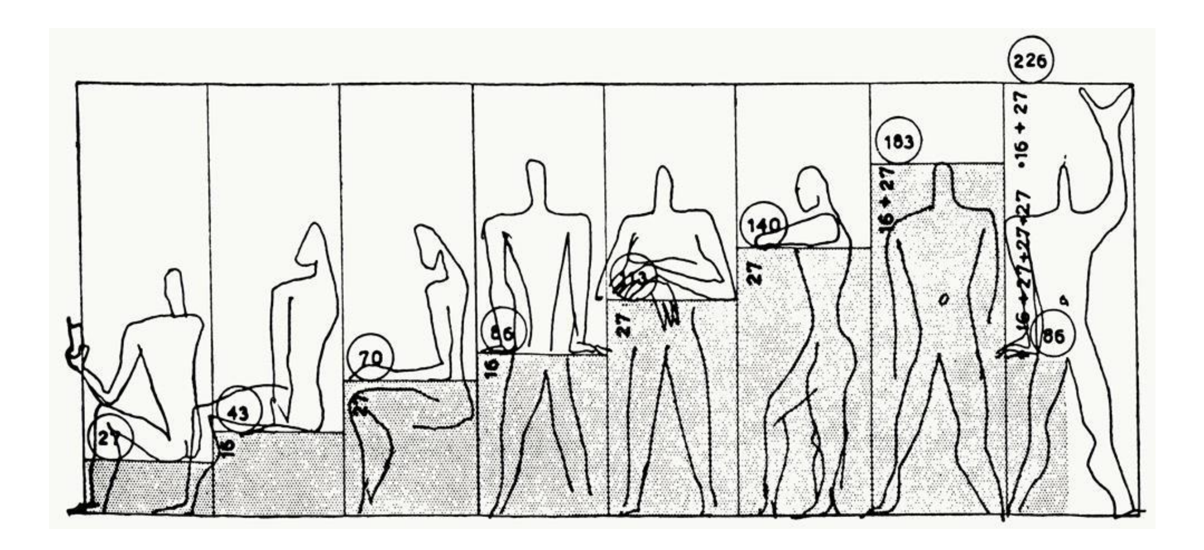
[23] https://en.wikipedia.org/wiki/Phidias

La divina proporción está presente en toda la arquitectura y la Escuela Griega clásica, en el gótico y en el Renacimiento. "*Sin el pentágono no es posible concebir ni imaginar ninguna cosa*" afirmaría Fra Luca Paccioli[24] en su Tratado de la Divina Proporción[25] (1509).



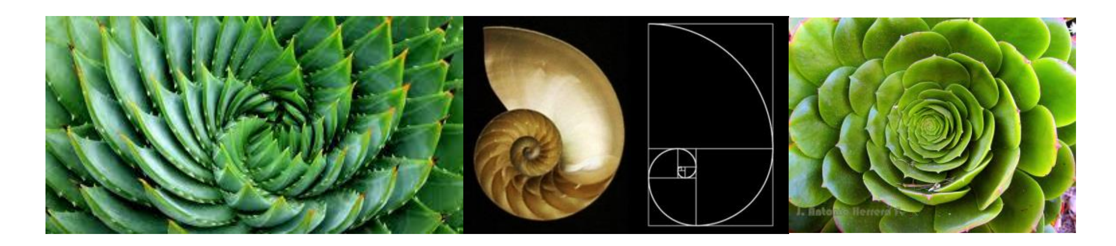
Leonardo da Vinci y Alberto Durero estudiaron y utilizaron el número áureo debido a la apariencia de armonía y equilibrio que presentan las obras creadas a partir de dicha proporción.

El estudio de la sección áurea cayó en el olvido durante mucho tiempo pero el interés por esta proporción fue retomado a partir del siglo XIX, destacando entre otros muchos, *El Modulor I y II* de Le Corbusier[26], que en su empeño de considerar a la naturaleza como encarnación de todo lo verdadero, quiso traducir las leyes que la rigen en proporciones geométricas simples y tomarlas como cánones de diseño universal, haciendo así que toda obra creada por el hombre, refleje la naturaleza misma de éste.

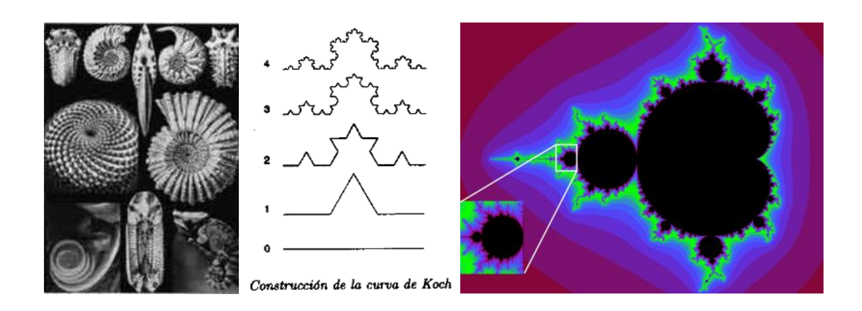


[24] http://es.wikipedia.org/wiki/Luca_Pacioli
[25] http://descartes.cnice.mec.es/materiales_didacticos/belleza/canonaureo.htm
[26] http://www.arquitectura.com/historia/protag/corbu/indice.asp

La utilización de Phi como constante permite construir geométricamente "nidos" armoniosos de crecimiento constante. Algunas de estas formas generan espirales que están por lo tanto en la misma relación.



Este concepto está implícito en todo proceso de "autoreplicación" – aquello que caracteriza a la estructura fractal.



Vemos ejemplos y analogías en la historia del drama: Hamlet representa a Hamlet en la historia que representa ante el padrastro usurpador, y la madre traidora. Lindsay Kemp[27], exagera esto en su versión de Hamlet: En medio de la representación que Hamlet hace a su madre y su padrastro, hay un teatro de marionetas: Hamlet, dentro de Hamlet, dentro de Hamlet. La muñeca Rusa. En la película Mephisto[28] (1981) de István Szabó,[29] el actor que representa a Mephisto, Hendrik Hoesfgen (Klaus María Brandauer[30]) resulta ser un *Mephisto* del régimen Nazi.



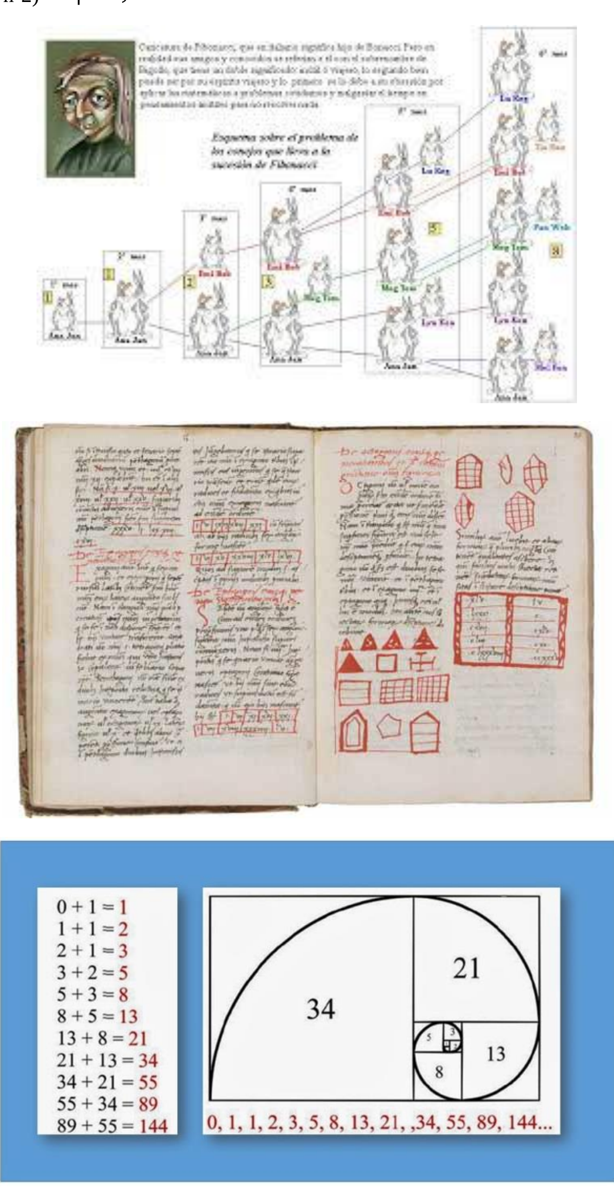
[27] http://en.wikipedia.org/wiki/Lindsay_Kemp
[28] http://www.imdb.com/title/tt0082736/
[29] http://www.imdb.com/name/nm0843640/
[30] http://www.imdb.com/name/nm0001970/

Pero la relación estudiada originalmente por Pitágoras (como proporción ideal, como concepto – el todo es armónico con las partes) también corresponde al límite al que se aproxima la razón entre dos términos contiguos de la serie de Fibonacci (Leonardo de Pisa)[31] en la medida en que estos términos se acercan al infinito. Fibonacci estableció que todos los fenómenos de crecimiento (y entre ellos todos los fenómenos relacionados con la vida) están regidos por las proporciones de la serie

$a_n = a_{n-1} + a_{n-2}$.

donde

Lim (n–inf) $(a_{n-1} / a_{n-2}) = \phi = 0{,}6180339....$



[31] http://www.maths.surrey.ac.uk/hosted-sites/R.Knott/Fibonacci/fibBio.html

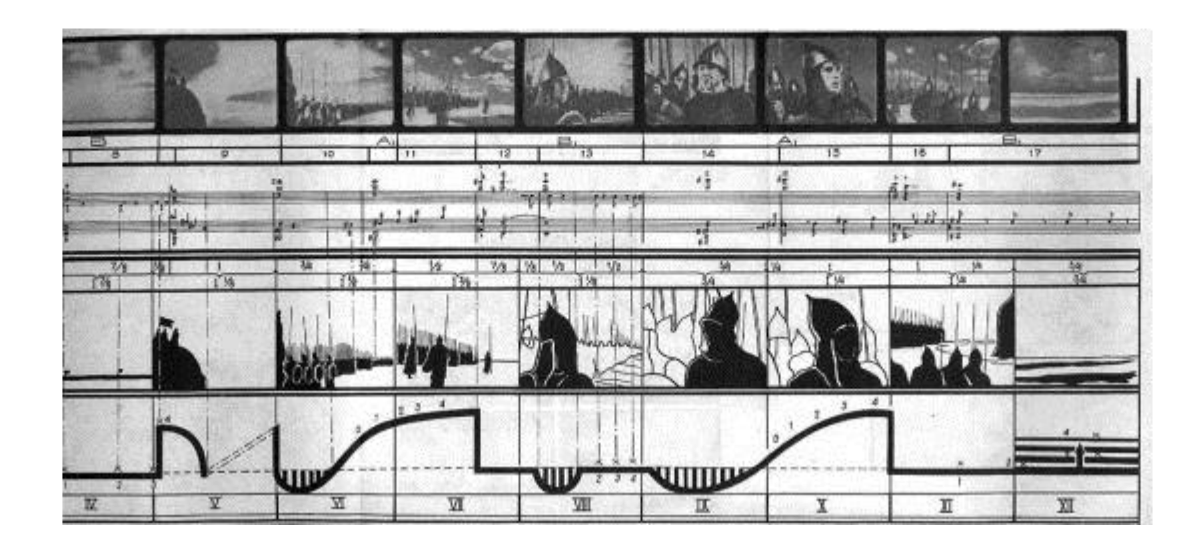
La estructura organiza la composición para que resulte funcional. Ejzestejn destaca como en el cuadro *La Anunciación* de Fra Angélico, la sección áurea del eje vertical y horizontal del encuadra deja vacío en el lugar más importante del cuadro: es la palabra de Dios llevada por el Arcángel Gabriel a María. El cuadro representa dos figuras. Pero la composición hace que surja la metáfora. El mensaje de Dios no se ve, pertenece al mundo de las cosas invisibles, es la palabra de Dios a toda la humanidad no solo a María.



Si la presencia de la proporción basada en el número áureo en el eje *recorrible* es obvia en la historia del arte, en el eje *discursivo* también está presente. Las proporciones entre las partes del primer movimiento de la sonata clásica, así como de la estructura dramática cinematográfica suelen estar aproximadamente en sección áurea.

La misma herramienta para una métrica del espacio es la herramienta para una métrica del tiempo. Uno de los más tempranos ejemplos de la colaboración del cineasta y el compositor en la utilización sistemática de la sección áurea en el eje temporal de una composición cinematográfica está en la colaboración entre Einsesntein, 1938 y Prokofiev en la música y el montaje de Aleksandr Nevskiy.[32]

32 http://www.wikilearning.com/monografia/la_composicion_musical_al_servicio_de_la_imagen_cinematografica-la_composicion_musical_al_servicio_de_la_imagen_cinematografi/17027-4



La métrica del eje *recorrible* (espacio) y del *discursivo* (tiempo) distribuyen las tensiones que organizan el drama (el conflicto) de todos los elementos de la composición. El drama, el conflicto, la tensión, es el origen de todo el movimiento que no es más que el resultado, el producto de una fuerza que empuja la historia.

Asimismo en el mundo espiritual de la percepción, el conflicto mueve todo discurso en una sucesión dialéctica de tensión/ distensión/ nuevo elemento que crea una tensión/ que busca una distensión y así sucesivamente.

El origen de toda tensión está en las fuerzas opuestas de la naturaleza.

Fuerzas opuestas en la naturaleza: Agrupación contra individualismo, concentración contra disgregación en los procesos de crecimiento.

Fritjof Capra[33] y Teilhard de Chardin[34] señalaron como tanto en el mundo de los vivos como en el de los seres inanimados dos fuerzas luchan constantemente por salvarnos de la destrucción del tiempo. Una, que hace agruparse a los seres con el fin de que formen sistemas más resistentes y complejos, y que es la base de la evolución. Otra, que tiende a perpetuar la identidad de cada uno de ellos: es la necesidad de trascender, el origen de los mecanismos de la reproducción, de la herencia y de la creación; el ímpetu, cargado de emoción, de dejar una huella ante la muerte. Alfred

[33] CAPRA, Fritjof: Punkt Zwrotny (El punto de retorno).Panstwowy Institut wydawniczy. Warszawa, 1989.
[34] http://www.infoamerica.org/teoria/teilhard1.htm

Adler[35] llama a esto la "lucha contra la pequeñez"[36] . En *Hanna y sus hermanas*[37] (1986), Woody Allen[38] trata la impotencia y la falta de talento creativo como las mayores desgracias posibles, aparte, claro está, de la tan temida muerte.

> *"La nongénesis de Chardin Siendo palmaria la existencia de dos fuerzas opuestas en todo lo existente, atracción y repulsión, orden y desorden, equilibrio e inestabilidad"*[39]

Conceptos de composición relativos a fuerzas opuestas: mimesis de la naturaleza en la composición.

En toda composición las fuerzas opuestas se expresan a través sus ideas en cierta medida equivalentes.

Trama y evento

La trama es el tejido, el evento es el bordado. La trama es la cuadrícula en la ciudad, el evento la plaza y la iglesia. En el eje temporal, la trama es el ritmo de ¾ en un vals, el evento, su melodía, en la composición cinematográfico, la trama (no en el sentido del guión o del argumento) es el conjunto de los hechos del filme, el evento son los puntos de inflexión (IPR, PM, IIPR, RES). En un plano conceptual, la trama son los actores secundarios y los extras, y los actores principales son el evento. La armonía es la trama, la melodía es el evento.



Paolo Portoghesi: *Roma Interrotta*

[35] https://es.wikipedia.org/wiki/Alfred_Adler
[36] CAPRA, Fritjof: op. cit. : p 252
[37] http://www.imdb.com/title/tt0091167/
[38] http://www.imdb.com/name/nm0000095/?ref_=fn_al_nm_1
[39] Doménech Quesada, Juan Luis *Del punto omega de Teilhard a la neo-ortogénesis de la nueva biología* http://www.ldi5.com/e/paleo/e_domenech2.php:

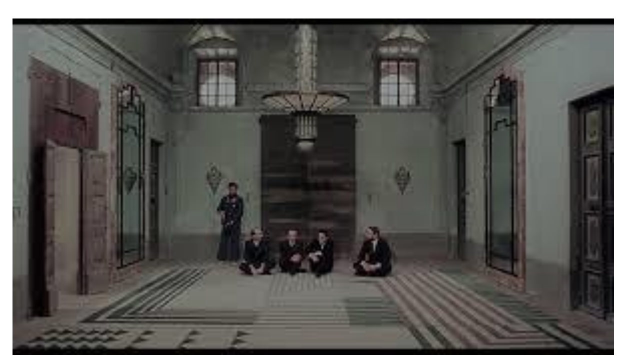
Simetría y antisimetría

La simetría es igualdad ante un eje, equilibrio entre las fuerzas, descanso y freno. La antisimetría es desigualdad, movimiento y desequilibrio. La simetría es antinatural, atemporal y cruel. En su película *The Shining*[40](1981) Stanley Kubrik [41] utiliza gemelas, composición central y pasillos.



En *Spartacus*[42] (1960) el riguroso damero de las legiones romanas anuncia ya la derrota de los rebeldes.

Para Collin Rowe[43], el espacio trágico, a diferencia del espacio dramático (en el cual vivimos todos los días) está fuera del tiempo[44]. El espacio dramático es orgánico, luchan en él los elementos entre sí, contrapuestos como los hechos en la vida real. En el espacio trágico, los elementos son escenografías, hay una simetría cruel y ordenadora hasta la tiranía: *Saló*[45] de Passolini[46] (1975),



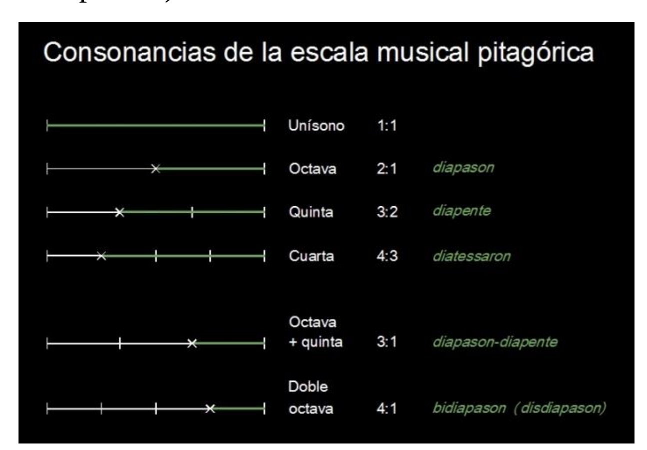
---

[40] http://www.imdb.com/title/tt0081505/
[41] http://www.imdb.com/name/nm0000040/
[42] http://www.imdb.com/title/tt0054331/
[43] http://www.nytimes.com/1999/11/08/arts/colin-rowe-architecture-professor-dies-at-79.html
[44] ROWE, Colin & KOETTER, Red: *Collage city*. The MIT Press, Cambridge, Massachuset, and London,England, 1980
[45] http://www.imdb.com/title/tt0073650/
[46] http://www.imdb.com/name/nm0001596/

todo Kubrik; la primera escena de *Stalker*[47] (Tarkowski, 1979), todo el teatro de la crueldad de Artaud[48] suceden en un espacio intencionalmente puesto fuera del tiempo.

Armonía y disonancia

La armonía musical pitagórica corresponde a la relación numérica "cercana" de los intervalos armónicos más sencillos y agradables (la octava ½, quinta 2/3, cuarta ¾ más sencillos de escuchar más armoniosos conceptualmente que intervalos más disonantes (segundas séptimas).



La armonía como descanso y la disonancia como tensión es la base de la armonía musical tonal, las cadencias son secuencias de los acordes que pasan de estados de disonancia a estados de consonancia. El motor del discurso musical tonal son las cadencias, el motor del discurso cinematográfico es el conflicto

La estructura audiovisual y la metáfora.

La Metáfora

La estructura cinematográfica ordena las emociones (motores del discurso) con la finalidad de lograr la metáfora, así como en la pintura mencionada por Ejzestejn la palabra de Dios surge sin que la veamos; asimismo la metáfora surge en el espectador en el vacío que dejamos a su participación (como espectador que llena de significado lo que está viendo) en la historia.

El espectador se mueve y se transforma, dependiendo de la función que le otorguen los realizadores.[49]

---

[47] http://www.imdb.com/title/tt0079944/

[48] http://www.elmundo.es/elmundolibro/2001/10/26/anticuario/1004095910.html

[49] VILCHES, Lorenzo, y otros: op.cit. Jean Luis Comolli, 294

Borges anota que Aristóteles[50], en su retórica, escribe que "toda metáfora surge de la intuición de una analogía entre cosas disímiles"[51]. La metáfora se produce a través de su mecanismo simple: Establece la distancia entre dos elementos conocidos y la utiliza para sugerir a través de un ejercicio emocional la distancia entre lo conocido y lo irreconocible.

Estoy en el puente, sobre el muelle, miro al horizonte y le digo a mi hijo: "¿ves lo lejos que está el horizonte que un barco tan grande como éste que está en el muelle, se ve tan pequeño como esa mancha que apenas se mueve? Pues si llegas al horizonte, veras otro horizonte, y si vas al otro horizonte verás otro más, y si haces esto muchas veces más, verás la costa de África". No puedo explicarle cuán lejos está África, solo puedo hacerlo entender que está a muchos horizontes de acá.

De la misma manera, Werner Herzog[52] en *Mundo de Sombras y Silencio*[53] (1971), nos muestra en primera instancia el drama de los sordo-mudos. Cuando agota el tema, nos presenta el mundo de los ciegos, cuyo contacto con el mundo es precisamente aquello de lo que carecen los sordo-mudos y cuando ya hemos entendido la distancia que nos separa de los ciegos y de los sordomudos, entonces nos presenta a los ciegos-sordo-mudos, que son para nosotros el horizonte tras el horizonte y quienes se comunican con nosotros a través de los ciegos que están a medio camino en ese mundo de espantosa soledad.

De esta forma la estructura dramática es un arco que se tensa (conflicto) para disparar una flecha (I punto de retorno). Pero como donde se pretende llegar es allá, hasta donde ninguna flecha puede llegar, hemos atado una cuerda a la flecha que al otro lado del parque se ha hundido en un árbol, lo que nos permite tener un arco del tamaño de un parque, tensado hasta donde podemos (II, III y IV actos) y disparar una flecha mayor (II punto de retorno), la cual, si hemos apuntado bien durante toda la historia, llegará a evocar la metáfora en el espectador, quién verá que hablando del

[50] http://www.e-torredebabel.com/Historia-de-la-filosofia/Filosofiagriega/Aristoteles/Principal-Aristoteles.htm
[51] J. L. Borges: op.cit. : Historia de la eternidad : La metáfora, I,351
[52] http://www.imdb.com/name/nm0001348/
[53] http://www.imdb.com/title/tt0067324

árbol y del parque, lugares que le son familiares habremos estado hablando de la montaña en donde nunca ha estado.

Este resultado de la obra como ceremonial de revelación es el que perseguimos con el ejercicio de la estructura durante la composición de la obra audiovisual.







II. LA COMPOSICIÓN EN EL TIEMPO.

Génesis, naturaleza y necesidad de la historia

El cine puede definirse como el arte de la transformación. El personaje se transforma y con ello el espectador también se transforma[54]. La dramaturgia manda en el espectador. Todo el interés de una película, lo que se pone en juego, es precisamente la transformación del espectador[55].

Por la vivencia que representa para el espectador ese ceremonial que es la representación, J.C. Carriére[56] recuerda las Reglas para el teatro de la India, S.III a d C.

> *"Debe ofrecer respuestas a alguien en el público, aquel que se pregunta sobre su vida personal o profesional.*
> *Debe ofrecer respuesta a otro personaje que se pregunta sobre el cosmos, la vida de su alma y la existencia de Dios*
> *Debe ofrecer consuelo al borracho que por casualidad entró en la sala"*[57].

La dialéctica y causalidad como motor de la dramaturgia.

En el mundo espiritual de la percepción, el conflicto mueve todo discurso en una sucesión dialéctica de tensión-distensión-nuevo elemento que crea una tensión, que busca una distensión y así sucesivamente.

Como hemos dicho anteriormente, el motor del discurso cinematográfico es el conflicto. Esta sucesión se asemeja a un discurso “dialéctico”, una sucesión de tesis, antítesis, síntesis que se convierte en una nueva tesis a la que antepone una nueva antítesis y así sucesivamente, pero a diferencia de un discurso lógico, el discurso cinematográfico es uno de vivencias, algunas inteligibles, otras puramente emocionales.

Estas tensiones o conflictos se producen en el plano de las acciones, en el plano visual, sonoro, en el mundo de los conceptos y en el de las emociones que producen en el espectador los hechos, los personajes y el desarrollo de la trama relatada por el

[54] VILCHES, Lorenzo, y otros: op.cit.. Jean Louis Comolli, 294.
[55] VILCHES, Lorenzo, y otros: op.cit. Jean Luis Comolli, p. 302
[56] http://www.imdb.com/name/nm0140643/
[57] VILCHES, Lorenzo, y otros: op.cit. Jean Claude Carriére, 59

film. Todo aquello que requiera una resolución será un conflicto útil para mover la obra hacia delante en el eje temporal.

Por otra parte, nuestra experiencia nos enseña a aceptar aquello cuyas causas conocemos y a esperar las consecuencias de los conflictos que advertimos. Esto hace que tengamos una percepción intuitiva de la entropía[58] - aquello que nos hace aceptar que en un film al pasar un elefante por una cristalería todo se rompa, y a rechazar el que un elefante entre caminando hacia atrás por una cristalería deshecha y salga por la otra puerta dejándola como nueva.

La *Flecha del Tiempo*[59] del mundo físico también impera en la composición en el tiempo.

> *"No interesa lo real, sino lo verosímil, y lo necesario para la acción. Las acciones episódicas, es decir, las que enumeran una serie de episodios uno tras otro, son las peores. Cuando las cosas no se producen al azar, la acción es más hermosa"*[60].

Fundamento vivencial de toda forma discursiva.

Pero si bien la composición en el tiempo está sujeta a las leyes de la entropía y la dinámica de la dialéctica de los conflictos, igualmente la obra sigue siendo una obra de arte, un vínculo entre el mundo de lo visible y lo invisible, sirviendo de talismán, de medio, vertiendo sobre los espectadores aquello que proviene de un mundo al que son ajenos.

La entropía, nos muestra el carácter destructivo e inexorable del tiempo en el mundo material, al tiempo que sabemos que, al igual que la obra existe a lo largo de su eje temporal nosotros existimos en el tiempo, que para nosotros es el marco del mundo de las cosas visibles, mientras el de las cosas invisibles es la eternidad.

---

[58] http://www.cec.uchile.cl/~roroman/pag_2/ENTROPIA.HTM
[59] http://www.pensament.com/flechatiempo.htm
[60] VILCHES, Lorenzo, y otros: op.cit. Cano, p.80

"En la vida real, los momentos de amor se ven sucedidos por los de la saciedad y los del sueño...Querámoslo admitir o no, estamos poseídos por un verdadero y horrendo sentido de la impermanencia"[61]

La paternidad, el nacimiento, la creación, resultan para los vivos y para las cosas, el límite entre el no ser y el ser, así como la muerte y la destrucción lo son entre el ser y el no ser. Alfred Whitehead[62] afirma que durante la creación, los objetos eternos del reino de la posibilidad ingresan en el tiempo[63]. Nuestras vidas, en cambio, yacen en el tiempo. El arte y como supongo, todas las emociones, como las del sexo, las del nacimiento y las de la muerte, aparecen en la frontera entre lo temporal y lo eterno, alimentándose del singular conflicto entre estos dos irreconciliables mundos. Tennessee Williams escribió:

"a que el tiempo sea aquello que priva a nuestras vidas de buena parte de su dignidad y sentido debemos, quizás más que a cualquier otra cosa, el que esta "privación" del sentido de lo temporal que tiene lugar en toda completa obra de arte sea lo que de a ciertas piezas teatrales su sentido de significado y profundidad" [64]

Así como la contemplación de la obra logra el éxtasis, el nacer de sí mismos del espectador, así *"...la contemplación es algo que existe fuera del tiempo y por ello atañe al sentido de lo trágico"* [65].

Pier Paolo Passolini en *Saló o los 120 días de Sodoma* (1975), establece el drama en un tiempo anticipado del infierno, detenido en el hueco entre la Italia fascista, ya caída, y la nueva Italia, aún no liberada. En la última escena de *Prenom Carmen*[66] , Godard[67] (1983), la heroína habla del horror como el momento entre la vida ya

---

[61] WILLIAMS, T. : op. cit. : pp.127-130
[62] http://plato.stanford.edu/entries/whitehead/
[63] BORGES, J. L. : *Obras Completas*. Editorial Burguera, Barcelona, 1980. *Historia de la eternidad* (II,316): "El concepto escolástico de lo potencial en lo actual es afín a esta idea(cf). Los objetos eternos de Whitehead que constituyen en "el reino de la posibilidad" e ingresan en el tiempo".
[64] WILLIAMS, T. : op.cit., pp 127-130
[65] WILLIAMS, T. : op.cit. , 127-130
[66] http://www.imdb.com/title/tt0086153/
[67] http://www.imdb.com/name/nm0000419/

perdida y la muerte inminente que aún no llega. En *Apokalypse Now*[68] (1979) de Francis Ford Coppola[69], el coronel Kurtz dice sus últimas palabras: *"el horror, el horror..."* aún vivo, sabiendo que ya ha muerto.[70]

Florenskij explica como la experiencia en los límites entre lo temporal y lo atemporal no son ajenos a ningún ser humano. Los sueños se producen en el límite entre estos dos mundos. Pero si los sueños de la noche están cargados de las imágenes del mundo real (pues son las imágenes que lleva el hombre del mundo real al mundo invisible), las imágenes al despertar están del mismo modo cargadas con las imágenes del mundo de la noche. Y como el arte, son mensajeras, vínculos entre el mundo de lo eterno y el mundo temporal.

Aristóteles en su poética explica que lo completo tiene principio, medio y fin, que la belleza se halla en la extensión y el orden, y que el límite de la extensión es que la obra se perciba en su conjunto.

Todo ciclo que podamos entender en su conjunto como un todo cumple con esta premisa: Al final de *Koyaanisqatsi*[71] 1982 de Godfrey Reggio[72], el autor nos aclara el significado de esta palabra: el ciclo de la vida el Nacimiento, Ascenso, Cúspide, Caída y Muerte. El ciclo vital de Juventud, Madurez y Vejez en el que existimos, es el modelo de toda composición en el tiempo.

El primer movimiento de la sonata clásica tiene un inicio (la expresión de dos temas, uno en la tónica, otro en la dominante, con un contraste en el dibujo melódico, doble conflicto: tonal y melódico), un desarrollo (donde evolucionan los temas desarrollándose, dialogando, persiguiéndose y descansando) y un final en donde tiene lugar una síntesis: ambos temas están ahora en la tónica, pero el segundo ha "contagiado" al primero con una estructura rítmica. Toda pieza tonal usa este esquema de algún modo.

68 http://www.imdb.com/title/tt0078788/
69 http://www.imdb.com/name/nm0000338/
70 MARZIANO, Rafael: op.cit., pp 136-154
71 http://www.imdb.com/title/tt0085809/
72 http://www.imdb.com/name/nm0716585/

En *El Muerto de las Gradillas* de Billo Frómeta, el conflicto está entre el tema de la danza macabra de Camille Saint-Säens[73] en los saxofones, en tono menor (tras ellos las trompetas hacen un segundo dibujo) y el tema, en guaracha, de Manolo Monterrey: *En la Esquina de las Gradillas[74], la Otra Noche me Paso.* Luego viene el desarrollo (todo lo que pasó con el muerto en cuestión, los solos de trompeta y piano) y después el final. El tema de Saint-Säens está tocado ahora en tono mayor, los saxos y las trompetas han intercambiado sus melodías, la Muerte ya no asusta a nadie y una guaracha ha puesto a bailar a todo el mundo.

Tesis - Antítesis, un conflicto, que potencia e impulsa un discurso. Su desarrollo y la síntesis final, con metáfora y todo.

Una historia va de la felicidad a la desdicha, o de la desdicha a la felicidad[75]. Este es el ciclo de *Edipo* alrededor del crimen de Layo, el de *Romeo y Julieta* alrededor del mundo del odio de Capuletos y Montescos, el del Capitán Willard en *Apocalypse now* que anhela una nueva misión, que se asfixia en su cuartucho de Saigón, y que termina mandando al diablo al maldito ejército. Es el ciclo del Príncipe Salina de *El Gatopardo[76] (1963) de* Lucino Visconti[77], viendo ascender a la Burguesía, hasta cederle su puesto después de bailar con ella. A ese ciclo el espectador asiste primero como un invitado de honor, sacado luego de su asiento y llevado de la mano alrededor de ese cristal de mil facetas que es la historia hasta volver a sus sitio, tan transformado como los personajes de la historia, ahora como cómplice del autor, y como este recorrido del espectador alrededor de la historia, está establecido desde hace milenios en la estructura dramática.

La estructura de la tragedia clásica es una estructura y una técnica que se halla en el en fondo de casi cualquier composición dramática[78]. Horacio, en su Poética, afirma: *"La obra que quiera ser reclamada y puesta en escena que no sea más breve ni más*

[73] http://www.hagaselamusica.com/clasica-y-opera/compositores/camille-saint-sa-ns/
[74] https://www.google.co.ve/search?q=el+muerto+de+las+gradillas+youtube&ie=utf-8&oe=utf-8&aq=t&rls=org.mozilla:es-ES:official&client=firefox-a&gfe_rd=cr&ei=g5U4WOOGBvOw8wf8sKjYAw&gws_rd=ssl
[75] VILCHES, Lorenzo, y otros: op.cit. Cano.78
[76] http://www.imdb.com/title/tt0057091/
[77] http://www.imdb.com/name/nm0899581/
[78] VILCHES, Lorenzo, y otros: op.cit. Cano, 91

larga que cinco actos"[79] . Ejzestejn nos explica que si en el teatro el drama se divide en actos, en escenas, en puestas en escena; en el cine el Film se divide en actos/escenas/puesta en escena,

Film

- Acto
- Secuencia
- Escena
- Plano
- Encuadre
- Fotograma

Es una estructura en la cual la composición en el tiempo va cediendo paso y protagonismo a la composición en el espacio, mientras disminuye la dimensión temporal (del Film al Fotograma) aumenta el significado espacial de la composición.

¿Cual es esta estructura? Aquella que en el primer acto presenta el conflicto, en el segundo lo explica, en el tercero lo retoma, desde una perspectiva opuesta al del primer acto, en el cuarto acto solo esperamos el desenlace que viene con el quinto acto. Es el camino del espectador alrededor de la obra: de frente el primer acto, de lado el segundo, por detrás el tercero, ya de regreso el cuarto y de nuevo de frente el quinto, donde lo ya conocido ahora parece otra cosa, o donde la conciencia del espectador ha cambiado para ver lo mismo de otra manera.

En el primero donde se presentan los personajes y el lugar (respondiendo a las preguntas: ¿Quién? ¿Dónde? ¿Cuándo?) está el conflicto, el motor de toda la obra. Luego un detonante, un punto de inflexión, I punto de retorno (IPR), hace que la historia se haga irreversible. Caperucita habla con el lobo, el capitán Willard y sus hombres entran en la guerra, Angélica irrumpe con su belleza en el palacio del Gatopardo y se ríe destempladamente ante un chiste obsceno y cuartelario de Tancredi. Edipo decide descubrir quién mató a Layo, Romeo mata a Teobaldo. En *Man of Aram*[80] (1934) Robert Flaherty[81], se destruye el primer bote; en *El triunfo de*

[79] VILCHES, Lorenzo, y otros: op.cit. Cano.
[80] http://www.imdb.com/title/tt0025456/
[81] http://www.imdb.com/name/nm0280904/

la Voluntad[82], (Leni Riefenstahl[83] , 1935) aparece la Svástica para iniciar las conferencias. En *El Puente*[84] (Joris Ivens[85], 1928), comienza a subir el puente

En el segundo está la explicación (la respuesta a la pregunta: ¿Cómo?, ¿Cuáles son los detalles del conflicto?) de todo el conflicto donde la mayor información sobre la historia.

El tercer acto es la parte de atrás, vemos lo mismo que durante el primer acto, pero desde una perspectiva desconocida - y en donde la historia cambia de nuevo, irremediablemente: No estamos en casa de Caperucita sino en la parte de atrás, al lado opuesto del bosque en la casa de su abuela, donde el lobo se la come. No estamos en el cuartel general, sino en medio de la selva, ahora no es Willard quien se asusta ante la orden recibida sino que mata a la muchacha herida en el bongo para imponer la disciplina a sus subalternos. Más tarde se pierde en el laberinto del bunker al borde de Camboya, buscando quién está a cargo -*¿Y no eres tú?*- le contestan: el lado opuesto del cuartel de los generales, la trinchera de los soldados sin comando. En el Gatopardo, el compromiso de Angélica con Tancredi y su entrada ya no como invitada arribista y mal vista, sino como futura pariente de los Salina, y su salvación económica. Es la pregunta que se hace Layo sobre su infancia y sobre su origen, aquella parte obscura que desconoce sobre sí mismo, es la única noche de amor entre Romeo y Julieta antes que un pájaro - no importa si ruiseñor o alondra, pero a todas vistas de mal agüero - les indique que hay que volver al mundo y a sus odios. Es el desfile de las antorchas Nazis, la parte infernal y diabólica oculta tras la patriótica disciplina del Nazismo. Es el cultivo en la Isla de Pescadores de Aram, pescadores que crean con algas una tierra inexistente de labranza en un peñasco en medio del océano. Es el inicio del paso de los barcos del Puente, una vez levantado para permitir su curso.

El punto medio (PM) es el inicio del retorno al punto inicial, el inicio de la caída.

[82] http://www.imdb.com/title/tt0025913/
[83] http://www.imdb.com/name/nm0726166/
[84] http://www.imdb.com/title/tt0018728/
[85] http://www.imdb.com/name/nm0412235/

El cuarto acto es la espera y con ella todos sus temores - tememos más por los personajes que ellos mismos, porque ahora sabemos más que ellos sobre su propio destino, somos ya cómplices del autor: Sabemos que Caperucita no habla con su abuela sino con el lobo. Willard y los suyos se acercan al mundo de Kurtz, que oyen pero que no pueden ver. Tancredi y Angélica juegan como niños ignorando que les ha llegado la hora de entrar en el mundo de los adultos, de sus crueles intereses, y de los sacrificios que por satisfacerlos tendrán que pagar. Edipo espera la llegada del pastor que hile todos los cabos de un crimen y de su infamia, y en la cripta un malentendido prepara la muerte de Romeo y de Julieta. El público consciente de los peligros que acechan a los protagonistas, y ya identificado con ellos, teme por ellos, acompañando al autor ahora más como cómplices de la historia, que como pasivos espectadores.

El quinto acto retoma el conflicto, que rápidamente estalla en el segundo punto de retorno o de inflexión (IIPR) el cual a su vez exige enseguida una inmediata resolución (RES): A Caperucita se la come el lobo y deberá ser cuanto antes salvada por el cazador. Willard entra en el mundo de Kurtz y recibe de nuevo la orden de matarlo, esta vez es su superior Kurtz quien de nuevo lo instruye, ahora dándole el ejemplo. Así como Willard mató a la chica del bote para disciplinar a sus subalternos, así ahora Kurtz arroja a las piernas de Willard la cabeza del cocinero para que entienda de una vez cuál es su misión. Willard, soldado obediente y ahora tan asqueado de sí mismo como Kurtz, lo mata durante el sacrificio en el cual los nativos descuartizan a un buey. Angélica baila ante la nobleza Palermitana con el Gatopardo a su lado y luego el Príncipe se retira para dejar paso a los nuevos tiempos que ya no le pertenecen. Edipo descubre que ha matado a su padre y desposado a su madre, se arranca los ojos para no ver el mundo y castigarse por la infamia que el destino le ha jugado, mientras Yocasta se suicida. Romeo cree a Julieta muerta y se suicida. Julieta despierta y lo acompaña en la muerte.

A los puntos de inflexión (IPR -*Primer punto de Retorno*- PM - *Punto Medio* -IIPR - *Segundo Punto de Retorno* - RES -*Resolución*) Aristóteles llama peripecia: el cambio de la acción en sentido contrario; llama reconocimiento al cambio de la ignorancia al conocimiento (por parte del espectador o del personaje o de ambos). Edipo se entera de quién era el hombre a quien mató en un camino distante. Doble reconocimiento y

peripecia. *"Hermoso es cuando se da conjuntamente en una obra el reconocimiento y la peripecia". "acontecimiento patético" (sufrimiento o muerte)*[86]

La estructura, la metáfora y la mimesis

Cuando mencioné por primera vez a la metáfora me referí a ella como el colocar un pie en lo conocido y otro en lo irreconocible. El anclaje de ese pie en lo desconocido - más bien en lo irreconocible, en aquello a lo que de ninguna otra manera sino a través de la metáfora podemos acceder - es posible solo a través de la identificación del espectador con el sentido de la historia, con sus personajes, con sus problemas existenciales, con su experiencia vital. Más que el referente cultural que permite la lectura de situaciones a través del conocimiento previo del significado de lo representado, la identificación emocional del espectador es el vínculo fundamental entre el espectador, la obra y su metáfora y esto se logra a través de la mímesis.

El hombre por naturaleza "imita" y encuentra placer en ver las imitaciones de otros. (El placer en la re-presentación, en la experiencia repetida)[87] El coro es la representación de los espectadores, es el espectador ideal. Hay que mimetizar al desarrollar un personaje, escoger entre el personaje mejorado (tragedia) o disminuido (comedia). La narrativa se basa en la manipulación: **Escogencia** (del personaje, de la visión sobre el mismo) **e Invención** o creación (añadidura de elementos al personaje escogido) Veo algo como comedia, veo algo como tragedia[88].

Los Géneros

Por último una reflexión sobre los géneros. No pretendo una clasificación exhaustiva, propios de la teoría solo una guía en el momento del desarrollo del trabajo sobre el guión.

Los dos grandes géneros cinematográfico son el documental y la ficción. El documental es una representación directa, la ficción una indirecta. En el sentido que en documental los actores y los sucesos representados en el film son los de la vida que llamamos real. El personaje de un documental seguirá siendo ese personaje, y

[86] VILCHES, Lorenzo, y otros: op.cit. Cano, 81
[87] VILCHES, Lorenzo, y otros: op.cit. Cano,, 76
[88] VILCHES, Lorenzo, y otros: op.cit. 74

probablemente repitiendo las acciones que aparecen en el film durante mucho más tiempo.

Pero aparte de eso, el resto de la composición de ambos géneros es equivalente. El documental y la ficción en cine son dos caras de una misma moneda y esto está en los orígenes mismos del Cine: Lumiére (documental) y George Méliés (ficción)[89]. En ficción los (sub) géneros son la expresión de distintas clases de mímesis. Aristóteles divide los géneros en tragedia, drama, épica (narrativa) y comedia.

La tragedia es una obra en la que el acontecimiento patético (sufrimiento y muerte) toca o concierne directamente al personaje protagonista. Cuando la muerte es espectáculo y relleno, no hay tragedia. Rambo (Ted Kotcheff, 1982) mata a un gentío y ninguna de sus películas es una tragedia. En Edipo hay tan solo dos muertes y es una tragedia. El drama es una tragedia disminuida, donde el sufrimiento es más psicológico que físico. Aristóteles decía: La comedia es Mimesis de lo risible. Lo risible es la fealdad sin daño[90].

Las numerosas víctimas de Charley Partanna en *The Prizzi`s Honour*[91] (John Huston[92], 1985) son parte de la comedia, no lo atañen, es un trabajo que acepta con pasmosa naturalidad, cuando le toca asesinar a su esposa la historia se convierte en tragedia. La epopeya (narración) y la tragedia (representación) tienen en común el *pathos* (destino) y los personajes[93].

En el documental acostumbro aconsejar el abanico que Erik Barnouw [94] presenta en su visión histórica del documental y sus estilos. Desde el descubrimiento del documental profeta, las primeras imágenes, pasando por el explorador de Flaherty, el pintor de Rutmann[95], el abogado de Joris Ivens, de Roman Karmen[96] y de la escuela

89 VILCHES, Lorenzo, y otros: op.cit. Jean Luis Comolli, 293
90 VILCHES, Lorenzo, y otros: op.cit. Cano 77
91 http://www.imdb.com/title/tt0089841/
92 http://www.imdb.com/name/nm0001379/
93 VILCHES, Lorenzo, y otros: op.cit. Cano 77
94 BARNOUW, Erik: El Documental, Historia y Estilo. Editorial Gedisa. 1998
95 http://www.imdb.com/name/nm0752193/
96 http://www.imdb.com/name/nm0439765/

de Grierson[97], o el poético de Humphrey Jennings[98], o el poeta de y de las escuelas checa, polaca y yugoslava de la postguerra, pasando por el observador cine directo de Leacoock[99] y Maysles[100] o por el Cinema Verité[101] de Jean Rouch[102] y Chris Marker[103], el cine documental contemporáneo ha desarrollado una variedad de actitudes ante una realidad social y tecnológica que lo han desplazado del medio como testigo y como noticia - a fin de cuentas la forma más simplona del documental, pero al que debe su génesis, y han resaltado sus virtudes como género de expresión de ideas abstractas y de visiones una realidad siempre elusiva, por más extensos que sea nuestros esfuerzos por aprehenderla.

La estructura de cinco actos encuentra un equivalente contemporáneo en la estructura de tres actos propuesta por Joseph Campbell [104] para explicar el ciclo del héroe.

El ciclo del héroe es una bajada al mundo de las sombras, para salir de ellas purificado. En *The Duellists*[105] (Ridley Scott[106], 1977) el último duelo libera al héroe. *Apokalipse Now* (Coppola. 1979) Willard "baja" al mundo de Kurtz (mucho más bajo que el mundo de *boina verde* al cual está acostumbrado) y al celebrar el rito, cumpliendo con lo que le exigen los generales de Saigón, el mismo Kurtz, queda purificado de sus pecados y liberado de la guerra: *"por esa misión iban a nombrarme mayor, pero yo les dije que podían mandar todo su ejército al mismo diablo"*[107].

Por el contrario, el ciclo del antihéroe es opuesto: sube llega a una efímera cima y se hunde de nuevo, ahora para siempre. Es lo que le sucede al desdichado de *Barry Lyndon*[108], (Kubrik, 1975), a Bud en *Splendor in the Grass*[109] (Elia Kazan[110], 1961)

---

97 https://en.wikipedia.org/wiki/John_Grierson
98 http://www.imdb.com/name/nm0421165/
99 http://www.imdb.com/name/nm0494886/
100 http://www.imdb.com/name/nm0563099/
101 http://lib.berkeley.edu/MRC/reellife/verite.htm
102 http://www.imdb.com/name/nm0745541/
103 http://www.imdb.com/name/nm0003408/
104 CAMPBELL, Joseph: El héroe de las mil caras, psicoanálisis del mito. Fondo de Cultura Económica. México
105 http://www.imdb.com/title/tt0075968/
106 http://www.imdb.com/name/nm0000631/
107 F.F Coppola, Apokalipse Now: la última frase que pronuncia el Capitán Willard al dar por cumplida su misión, haber asesinado al Coronel Kurtz, mientras abandona su infernal aldea en Camboya.
108 http://www.imdb.com/title/tt0072684/
109 http://www.imdb.com/title/tt0055471/
110 http://www.imdb.com/name/nm0001415/

que sube para hundirse, en cambio Deanie (Natalie Wood) se hunde para retornar a la vida, más madura, más sabia. La transformación toca el tamaño del personaje: El héroe con la peripecia, se engrandece, el antihéroe se empequeñece. David, el pequeño, triunfa sobre Goliat, el gigante.

Este es el esquema sobre el cual están elaboradas las sagas de aventuras como la *Guerra de las Galaxias*[111], (George Lucas[112] 1977) pero también coincide con la estructura de tres actos uno corto, uno largo, el final más corto que el primero, impuesto por Hollywood y sistematizado en su práctica por Billy Wilder[113], entre otros.

En este esquema el primer acto coincide con el primero de la estructura clásica, el segundo abarca el segundo, tercero y cuarto de la estructura clásica. El tercero de la americana corresponde al quinto de la clásica. El resto funciona exactamente igual.

```
                         IPR           PM          IIPR RES
                       1         2       3     4     5
CLÁSICO (5 ACTOS)  /-------*-/----------/----*---/------/-*---*--/
```

```
                           IPR         PM             IIPR RES
                           1           2                3
AMERICANA (3 ACTOS)  /-----*-/-----------*--------------/-*---*--/
```

Leyenda:

1,2,3.... Actos

IPR - Primer Punto de Inflexión o Primer Punto de Retorno

PM - Punto Medio

IIPR- Segundo Punto de Inflexión o Segundo Punto de Retorno

[111] http://www.imdb.com/title/tt0076759/
[112] http://www.imdb.com/name/nm0000184/
[113] http://www.imdb.com/name/nm0000697/

RES - Resolución

/ - División entre Actos

* - Ubicación de los puntos de Inflexión en la línea de tiempo de la composición del filme.

III **LA COMPOSICIÓN EN EL ESPACIO: EL CUADRO CINEMATOGRÁFICO**

Entro en una sala de proyección con mis cotufas y refresco, lo que veo es un rectángulo blanco, de ahí va a salir la película cuando la sala se oscurezca. Digo *"de ahí va a salir"* porque no va a estar en ninguna parte (en la lata, en el proyector) existe sólo en el momento exacto en momento que la luz rebota en la pantalla y yo la veo. Está en mi mente que la rearma, como estaba en la mente de sus realizadores. Es virtual, no existe en el mundo material y para colmo, lo que existe está en el límite del rectángulo de proyección a diferencia de mi experiencia visual y auditiva, que desgrana mi experiencia alrededor de la esfera que me rodea, a veces más concentrada en un objeto, otras recibiendo apenas una impresión difusa del todo.

La percepción de la obra cinematográfica comienza con el establecimiento de la frontera entre lo que es el mundo visual del film, así como la obra está limitada por su principio y su fin, tiempo en el cual la destrucción del tiempo nos lleva a una experiencia fuera del tiempo (el éxtasis, la salida de sí mismo, de la propia temporalidad). Así, el marco -como el marco de una ventana que nos permite ver solo en fragmento de paisaje que el arquitecto determinó- el encuadre establece los límites de un espacio que existe sólo fuera del espacio de nuestra experiencia.

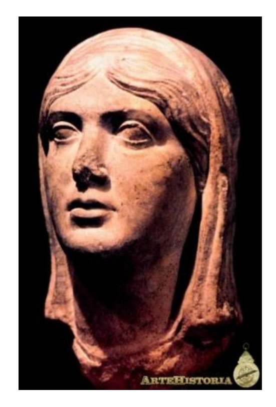
Pawel Florenskij explica como "la creación artística tiene la misma naturaleza que *los sueños, pero han adquirido una forma real"* más adelante nos explica que las imágenes oníricas surgen en el límite entre la temporalidad de la vigilia y la temporalidad del sueño o, dicho de otra forma, durante el paso de la existencia del mundo visible al mundo invisible. Estas imágenes son de dos tipos, aquellas que se forman en el paso de la vigilia al sueño, que tienen sobre todo un carácter psicofisiológico, como resultado de nuestras vivencias cotidianas, mientras las que surgen en el borde entre el sueño y la vigilia son, en su mayoría, de carácter místico[114].

En todo caso, la percepción de la obra existe solo dentro de sus límites temporales (principio y fin) y de sus límites espaciales (el ámbito de la percepción, el marco) los

[114] FLORENSKIJ, Pawel, *op.cit*, 105

que las separan del mundo real. Y en el ámbito *recorrible* de la composición cimenatográfica, este marco que limita y separa la experiencia de la percepción espacial de la obra, es el encuadre. El marco sin embargo no nació con el cine, ni siquiera con la fotografía. El marco ha existido desde siempre en toda elaboración de una imagen y cumple dos funciones que pueden llegar a superponerse: por una parte una que excluye, haciendo que uno sola vea la parte del mundo que está en el encuadre, y otra inclusiva, que establece que el mundo es *únicamente* lo que está dentro del marco; en ambos casos, pero sobretodo en el segundo, la imagen se convierte en una metáfora del mundo. Las imágenes del primer tipo, según Florenskij, son sobre todo, imágenes provenientes del mundo real, del mundo de la vigilia. Las imágenes que logran convertirse en metáfora del mundo son aquellas imágenes provenientes del mundo invisible. Lograr este tipo de imágenes, aunque sea en algún fragmento de una toma, es algo mucho más difícil que lograr las otras imágenes. No es una cuestión de técnica, sino de disciplina artística, personal y espiritual.

La primera consecuencia del encuadre, es el plano y el plano fue utilizado por la pintura mucho antes del uso de la perspectiva cónica[115]. Por ejemplo el retrato romano, mostrando psicología y carácter, equivalentes al Primer Plano y al Medio Primer Plano (busto) cinematográficos.

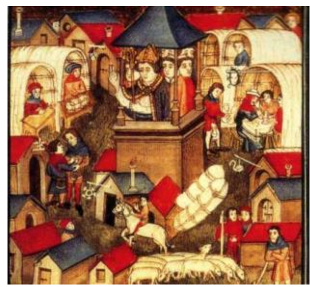






[115] La perspectiva como la conocemos hoy, como la proyección de las líneas que unen un punto de vista o foco con los distintos puntos de un objeto tridimensional, y que cortan un plano en el que se dibuja una representación bidimensional de dicho objeto, exactamente como hace el ojo humano, donde el foco es el centro del cristalino o lente, y el plano de proyección es la retina, tal y como fue y desarrollada a principios del renacimiento por pintores y arquitectos.

La pintura medieval llena de convenciones y jerarquías hasta llegar a su estilo internacional establece, aun sin hacer uso de la perspectiva, valoraciones de distintos planos en una misma composición, jerarquizando personajes en una escala de valores convencional (lo grande es importante, lo pequeño menos importante).

D.W. Griffith[116] hacía lo mismo con otra finalidad: expresar mayor intensidad (no mayor importancia) en la medida en que la figura humana llena más el plano.



El montaje cinematográfico existe ya en el encuadre de la pintura, en tanto la escogencia de un punto de vista (una óptica, es decir, una distancia focal entre el foco y el plano del dibujo, lo que implica una escogencia del valor perceptivo: veo de lejos, veo de cerca), un valor de plano y una composición dentro de las líneas de tensión y descanso dentro de los elementos que articulan el espacio dentro del encuadre. A través del uso de todos estos elementos se puede lograr expresar una idea metafórica.

Así como hay montaje en la única toma de *Russian Ark*[117] (Aleksandr Sokurov[118], 2002) así como existe montaje en las películas de una sola toma de los Lumiére. El montaje existe siempre que haya confrontación o contraposición de partes en un todo que sean capaces de articular una metáfora que sobrepase el sentido de las partes. Se

[116] http://www.imdb.com/name/nm0000428/
[117] http://www.imdb.com/title/tt0318034/
[118] http://www.imdb.com/name/nm0812546/

acostumbra llamar metáfora cinematográfica al montaje en el tiempo, pero también existe un montaje en el espacio, y su elaboración o realización es la base de la composición en el espacio.

La pintura que utilizó las leyes de la perspectiva geométrica después de Luca de Paccioli sistematiza la finalidad del uso de los planos. El Plano Americano y Plano Medio, resultaron útiles para la expresión de los gestos y el cuerpo en el caso de Murillo[119],



el Plano Americano y Plano Lleno o Entero en los interiores de Vermeer[120], como expresión de la relación entre los personajes, del drama entre la figura y el fondo (así como el descubrimiento del naturalismo en la iluminación, sobre cuyo estudio elaboraría su técnica Nestor Almendros en la década de los 70[121]).



119 http://www.eroj.org/Minerva/murillo.htm
120 http://www.essentialvermeer.com/
121 ALMENDROS CUYÁS, Néstor: *Días de una cámara*, Editorial Seix Barral ISBN: 84-322-46

Notable es la coreografía operística del Plano General de Jacques Louis David[122] o Delacroix[123],

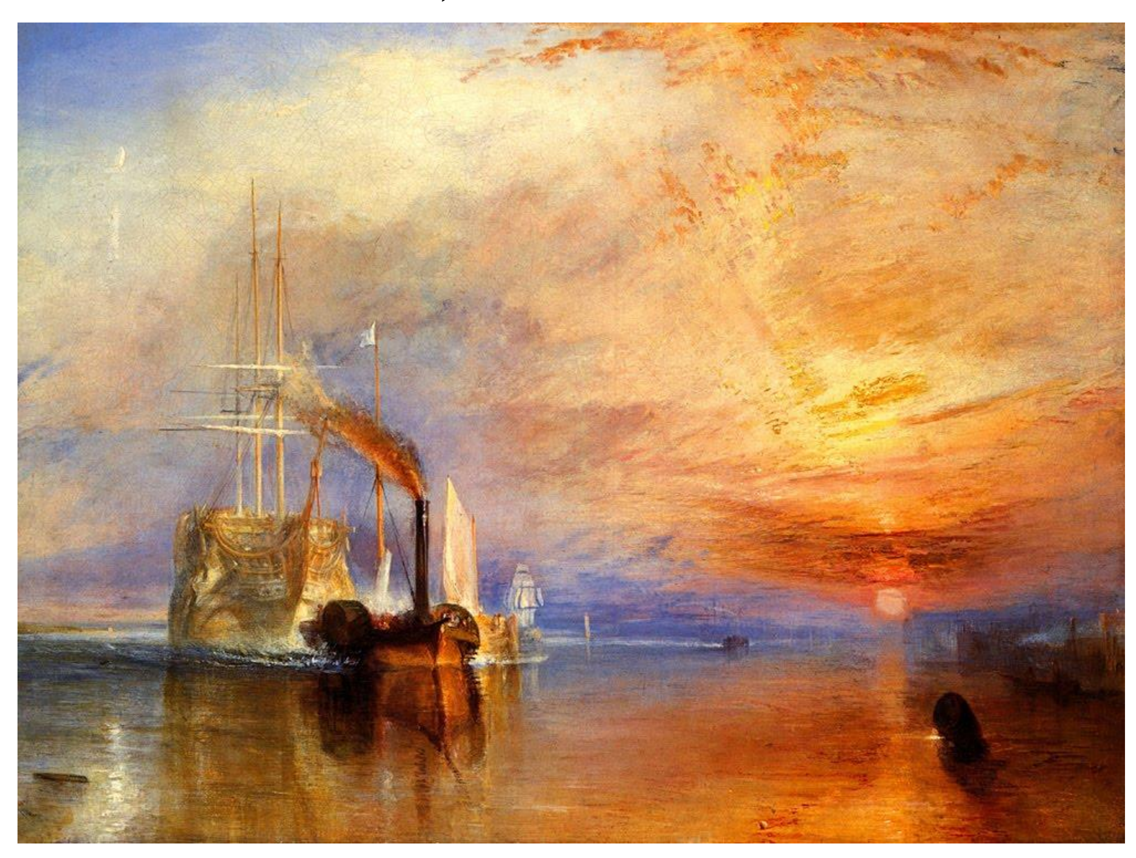


la atmósfera (el drama de la naturaleza) y la dimensión del hombre en el mundo en el total de los paisajes - Total - como en las pinturas de John Constable[124] .



[122] http://www.epdlp.com/pintor.php?id=226
[123] http://www.voyagesphotosmanu.com/pintor_delacroix.html
[124] https://www.google.co.ve/search?q=Constable&ie=utf-8&oe=utf-8&rls=org.mozilla:es-ES:official&client=firefox-a&um=1&sa=X&oi=image_result_group&resnum=1&ct=title&tbm=isch&gws_rd=cr&ei=VZs4WIeZIMSKmQGCopqwCw

o más aun de J. M. W. Turner [125],



y el detalle en las naturalezas muertas de la escuela flamenca del siglo XVII.

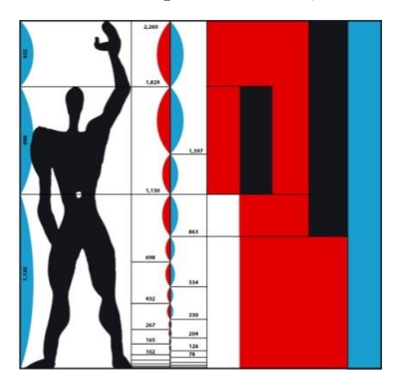


En todas ellas el mundo está sintetizado en una imagen. Recordemos: al igual que en la composición en el tiempo, en la composición en el espacio también se cumple el que el límite de la extensión es que la obra se perciba en su conjunto.

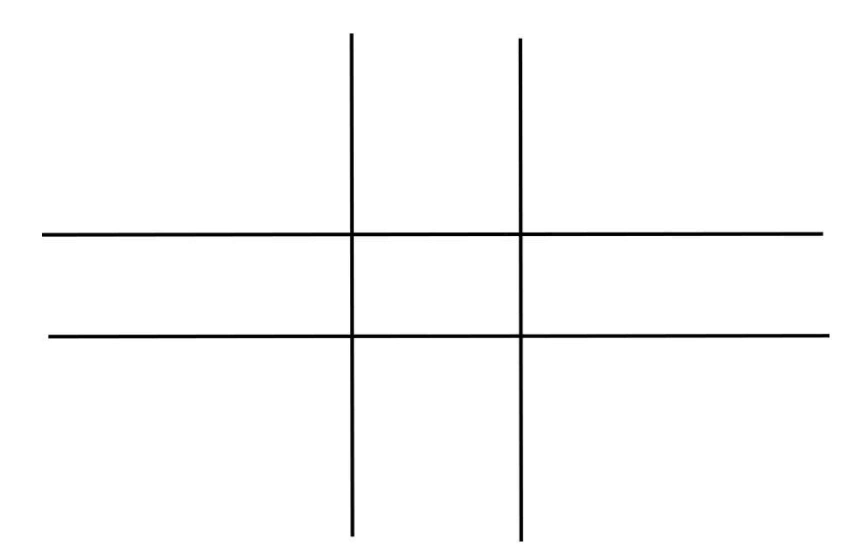
Así como el encuadre y el plano han sido usados en la pintura, igualmente lo ha sido la métrica de la composición en el espacio; conceptos como tensión y descanso, armonía y desarmonía, trama y evento se utilizan en la composición en el encuadre.

125 https://www.google.co.ve/search?q=J.+M.+W.+Turner+painting&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwig84jOoZDcAhXExVkKHZLxBLQQ_AUICigB&biw=1280&bih=842

Al igual que en la pintura (y al igual que las series roja y azul que Le Corbusier propuso como una métrica de la obra arquitectónica)



el encuadre puede ser dividido por divisiones verticales y horizontales que dividan la dimensión del cuadro en sus relaciones armónicas (ϕ=0.6180339 o proporción aurea). El resultado de la primera interacción en este sentido será la aparición de los cuatro *puntos de equilibrio*[126] de toda composición en el plano, como sucede en fotografía o en la pintura.



La historia de la pintura y la fotografía nos enseña que aquello que esté en esos puntos posee un anclaje visual y su importancia resulta justamente de su ubicación en ellos. Aquello que este fuera, es inestable y crea tensión.

---

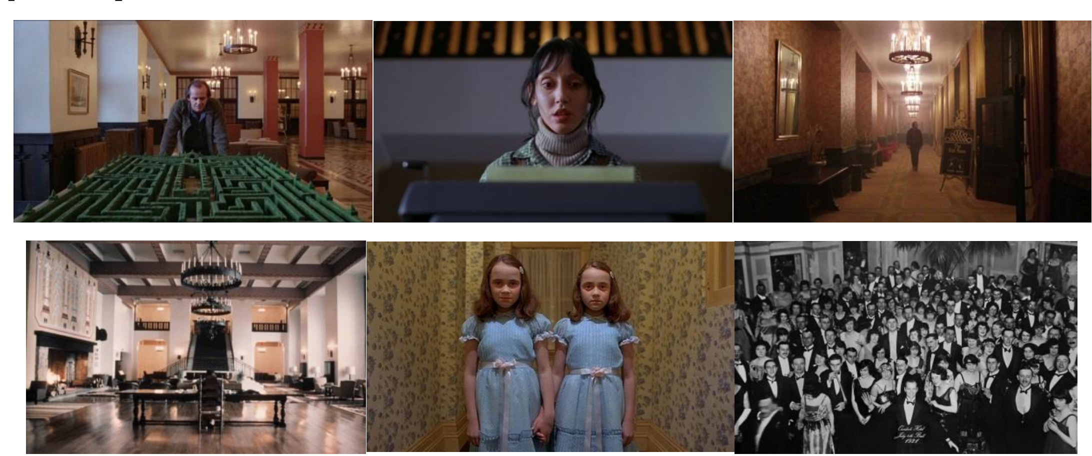
[126] http://photoinf.com/Golden_Mean/Michael_Minner/Michael_Minner_Photography.htm



La dramaturgia de un cuadro estático estará definida por la distribución de imágenes en partes de equilibrio y tensión. La dramaturgia de un plano cinematográfico, está definida por el movimiento de personajes y líneas de paisaje y la escenografía, "anclándose" o moviéndose de los puntos de tensión a los puntos de equilibrio.

De nuevo mencionamos el cuadro de *La Anunciación* que recuerda Ejzestejn. Así como en la dramaturgia, conviene hacer un silencio, para dejar que el espectador, convertido en cómplice del autor, llene con sus propias sensaciones y pensamientos y de sentido a la metáfora, en el cuadro podemos hacer que el vacío sea llenado por el espectador con la misma finalidad.

En *The Shining*, Kubrick sistemáticamente no distribuye el cuadro sobre ninguna de las líneas de descanso sino impone una métrica (una simetría constantemente usada) que solo provoca tensión.



El encuadre es la expresión bidimensional de un mundo tridimensional. A la perspectiva cónica, a través del artificio de la óptica, se le ha encargado reducir a dos dimensiones un mundo de tres, incluso de cuatro. La duración de la toma (lo que hace posible el movimiento del encuadre y dentro del cuadro) es posible gracias la dimensión temporal del encuadre.

En un intento de sistematizar la comprensión del uso de las dimensiones del cuadro advertimos:

1. El eje descriptivo, el horizontal. En general todo movimiento del cuadro (pan, traveling) o dentro del cuadro que se mueva horizontalmente tiene un carácter descriptivo; estamos al margen de la acción, la vemos como testigos, de lado.
2. Eje valorativo, el vertical: en general lo alto predomina sobre lo bajo, como lo superior sobre lo inferior. El Monte Olimpo alberga a Dioses, incestuosos, crueles y caprichosos, pero Dioses a fin de cuentas. Las cuevas profundas albergan a los bandidos, las cloacas a las ratas, a los prófugos injustamente perseguidos, a los heroicos partisanos, quienes en condiciones normales no estarían allí. Convencionalmente, el picado desprecia, el contrapicado enaltece o ridiculiza, enalteciendo grotescamente, colocando más arriba de lo merecido a un personaje. Un mundo con cielo es un lugar de esperanza. Uno sin horizonte, como en el final de *RAN* (Kurosawa, 1985) donde el viejo rey enloquecido y un tonto bufón erran en un mundo sin cielo, es un infierno.

Todo movimiento vertical del el cuadro (Tilt, Grua) en general atañe a la valoración.

3. El Eje Emocional: El eje emocional es el perpendicular al encuadre, es el de la aceptación y del rechazo, del odio y también del amor. Es el eje de la vida (vamos hacia delante ¿no?), es visualmente el eje de la tensión, de la intensificación de la mirada (el zoom) y el que lleva y trae directamente al espectador hacia la escena o lo saca de ella (dolly in / dolly out). Es el eje más poderoso expresivamente y en general se elogian las composiciones de cuadro y la escenización en profundidad.

El eje (la dimensión) temporal del encuadre, es lo que aún queda de valor en la composición espacial del film cuando se ha llegado hasta el fotograma. Recordemos que la importancia de la composición temporal disminuye a medida que nos acercamos a elementos de menor duración, desde la composición del film como un todo hasta el fotograma, mientras el peso de la composición espacial asciende. Pero aún así, el fotograma registra la escena durante 1/48" (de segundo o 1/29,97 segundos en vídeo NTSC) de suerte que, aunque estático, es el registro del paso del tiempo, los elementos de la escena que se han movido delatan por lo borroso de su registro, su movimiento.

Pero todo esto sucede si vemos algo, es decir hace falta que alguna luz ilumine la escena (al menos el mínimo indispensable para impresionar la película fotosensible o estimular el sensor de la cámara electrónica).

La iluminación cinematográfica ha pasado por decenas de convenciones, desde la mera exposición técnica de la Black María[127] hasta el expresionismo pictórico de Vittorio Storaro[128], pasando por el naturalismo de Nestor Almendros[129] (inspirado en Vermeer y en la pintura flamenca), el realismo convencional Hollywoodense pero impecable de Haskell Wexler[130], el lirismo expresionista de Sven Nykvist[131] o la

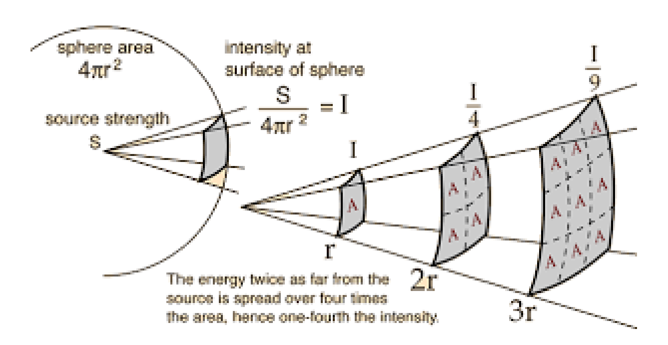
127 http://memory.loc.gov/ammem/edhtml/edmvhist1.html
128 http://www.imdb.com/name/nm0005886/
129 http://www.imdb.com/name/nm0000743/
130 http://www.imdb.com/name/nm0005549/
131 http://www.imdb.com/name/nm0005815/

cinematografía de Sacha Vierny[132] que ha evolucionado desde la cinematografía de *Hiroshima Mon Amour*[133] (Alan Resnais[134], 1959) hasta la *The Pillow Book*[135] (Peter Greenaway[136], 1996).

No es hoy día una convención obligatoria el hablar de clave, relleno, contorno, fondo y efecto de los manuales clásicos de cinematografía. Sin embargo, es indispensable conocer sobre los esquemas de iluminación en el cine[137] y sobre su desarrollo histórico. Encuentro útil y relativamente más sencillo, no obstante, partir de la comprensión de la naturaleza de la iluminación en general a través de un esquema simple, el de *Los Cinco Valores de la Iluminación*:

1.- Vector, procedencia, dirección: La luz se mueve en línea recta. Cada fuente de iluminación delata su origen y dimensión, pinta la escena con mundos de luz dejando al lado opuesto sus sombras. Toda convención y esquema de iluminación parte de un diagrama (colocación respecto del objeto, establecimiento de vectores) de iluminación.

2.- Distancia o valor focal: la intensidad de la iluminación proveniente de una fuente disminuye en proporción al cuadrado de la distancia que separa al objeto de la fuente, lo que se llama *ley del inverso del cuadrado de la distancia*[138].

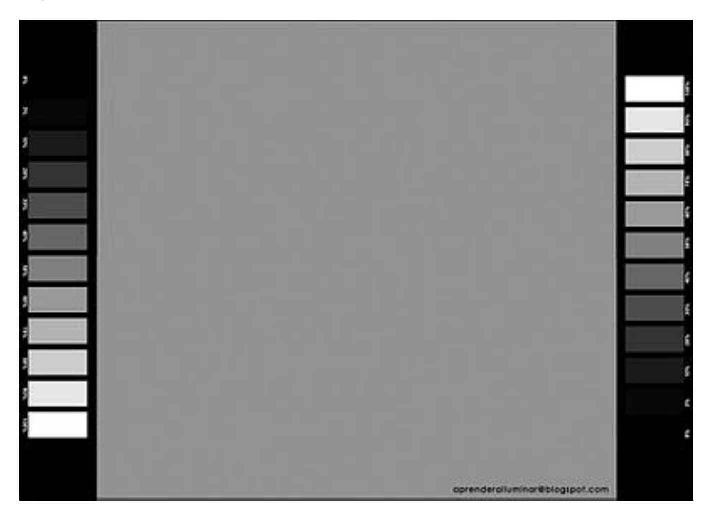


Esto genera dos problemas, a resolver, uno técnico, y otro de representación. Nuestro ojo corrige continuamente su exposición y la imagen que percibimos (la de la visión no la del ojo) es una imagen compensada. La emulsión cinematográfica y

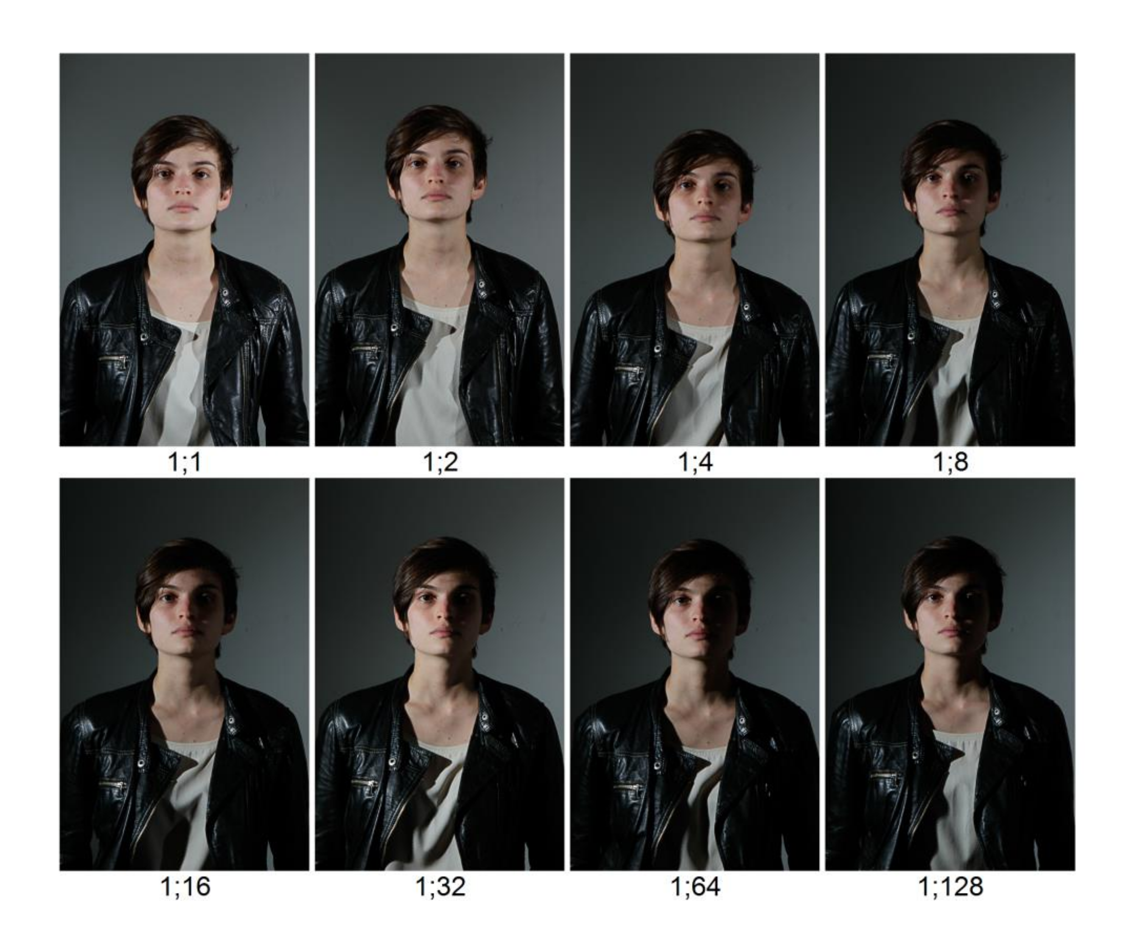
132 http://www.imdb.com/name/nm0005916/
133 http://www.imdb.com/title/tt0052893/
134 http://www.imdb.com/name/nm0720297/
135 http://www.imdb.com/title/tt0114134
136 http://www.imdb.com/name/nm0000425/
137 http://www.xatakafoto.com/trucos-y-consejos/232
138 http://joanmanuelsalazar.blogspot.com/2006/12/ley-del-inverso-del-cuadrado.html

el sensor electrónico no compensan nada, solo registran. De suerte que dos objetos separados iluminados por una misma fuente pueden mostrar una exagerada diferencia en su exposición. Por otra parte, la representación artificial de iluminación natural (cielo, sol) donde la fuente es tan lejana que la distancia entre la fuente y el objeto pierde significado, plantea un problema de realización nada banal, cuya resolución va desde la colocación serial con tubos, y en paralelo de luminarias que "prolongan" el efecto hasta el uso de una sola fuente muy potente (y muy costosa), colocada suficientemente lejos, usualmente en el patio del vecino.

3.- Intensidad relativa o contraste: las fuentes de una escena la iluminan con distinta intensidad, dependiendo de la fuerza de la lámpara, del sistema óptico, de los filtros interpuestos y de las banderas de contorno aplicadas. La proporción entre la iluminación recibida por las áreas más o menos expuestas por la luz se llama contraste de iluminación, esta iluminación contrastada con la escena cuyos elementos poseen distintos valores de reflectancia. El producto del contraste de iluminación por los valores de reflectancia de la escena resulta el contraste de la escena o contraste de exposición (que a fin de cuentas es lo que nos interesa). El contrate de iluminación nos describe el carácter de la luz de la escena (un día nublado, un día soleado, un atardecer, una noche, etc). El contraste de la escena, en cambio nos habla del carácter fotográfico de la toma. En general, el contraste de iluminación es igual a K+F/F, donde K=luz de clave (*Key Light*)o luz protagonista, y F=luz de relleno (*Fill Light*), expresado en *footcandels* (candelas por pie cuadrado)[139], medida sobre el recorrido de los actores en la escena.



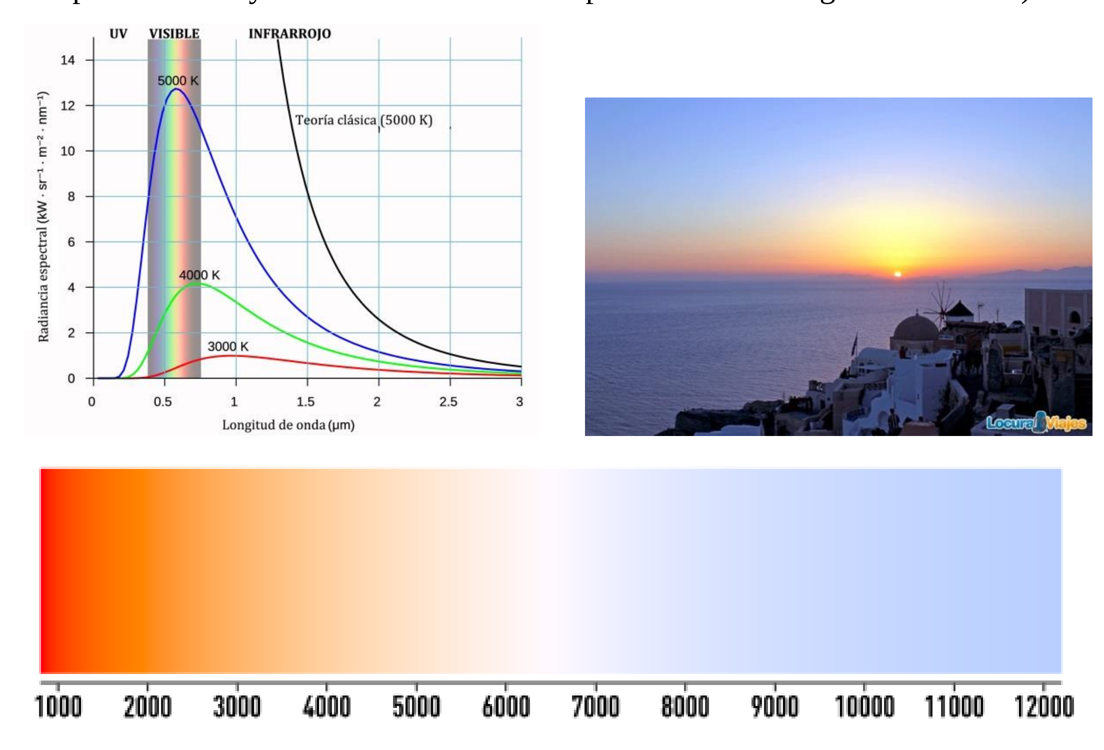
[139] http://edison.upc.es/curs/llum/fotometria/magnitud.html



4.- Tamaño angular de la luz: El cielo nublado ilumina 180º alrededor del objeto, como una cúpula, prácticamente no hay sombras sobre la tierra; el límite entre las áreas iluminadas y el resto es imperceptible (graduado). El sol brillante, ilumina desde un ángulo de 0,5º. El paso de sombra a luz es violento, su límite definido. Mientras mayor sea el ángulo de la fuente de iluminación, más suave será la luz.



5.- Temperatura de color: La *temperatura de color* de una fuente de iluminación es la temperatura del *Cuerpo Negro*[140] que emite un espectro electromagnético igual al de la fuente. Así, la temperatura del color del sol es de 5.500ºk porque su emisión electromagnética corresponde a la del cuerpo negro, calentado a 5.500ºK. El lenguaje coloquial invierte paradójicamente sus términos: luces más "cálidas", asociadas en la historia de la pintura a la luz solar (el fuego, una hornilla, un bombillo amarillo) tienen una temperatura de color (1800º-3000ºK) inferior a las luces "frías" asociadas en la historia de la pintura a la luz de la luna (luz solar, y lámparas HMI cuya radiación tiene una temperatura de color igual a la del sol).



Al igual que lo que sucede a raíz de la ley del inverso del cuadrado de las distancia, las emulsiones fotográficas son muy pocos tolerantes ante diferencias de exposición, contraste y menos aún temperatura de color, todas ellas reaccionan a la luz de acuerdo a una ley experimentalmente establecida para cada emulsión que se llama *curva característica*[141] o ley de ennegrecimiento de las emulsiones donde ∂D= es la ventana expresiva y ∂ log E es la ventana de exposición. De la ventana de exposición dependen los límites de la escena. De la ventana de ennegrecimiento o respuesta

[140] http://www.sc.ehu.es/sbweb/fisica/cuantica/negro/radiacion/radiacion.htm
[141] http://web.mac.com/angelodp1/USC/Sensitometry.html

depende la escala de grises del medio (escala de grises que podemos apreciar en la pantalla).

En términos plásticos, es la ventana el límite convencional en el cual el director de fotografía expresa toda la gama de emociones de la historia.

La composición en el espacio, en el encuadre y a través del uso de la iluminación de la escena, es una parte de la elaboración de una película, imbricada en todos sus aspectos con la composición temporal. Por una necesaria división del trabajo, es el director de fotografía, el principal ejecutante – realizador - de gran parte de las tareas concerniente a esta parte del film. Sin embargo, la composición en el espacio está intrínseca en la mera génesis del film. Toda historia, como dijo Bergman, *"surge de una imagen obsesiva"*.[142]

Está presente en el guión en cuya escritura (sin tener ninguna acotación técnica) ya está implícita una visión de la historia, como advirtió Ejzestejn.[143] Está en el guión técnico y el *story board* en cuyo diseño está el lenguaje cinematográfico del film, y el montaje cinematográfico del guión. El efecto, siguiendo a Ejzestejn, la creación cinematográfica desciende de escena, puesta en escena, al plano, en el momento de la elección del plano surge (se crea, incluso se trasgrede) el lenguaje cinematográfico.

Es el punto de vista (ese trabajo conjunto entre el director y el director de fotografía, a veces más personal del director, según el caso) lo que confiere un carácter personal y único a cada film.

Un mismo guión, con una misma puesta en escena, puede ser rodado de distintas maneras y dar como resultado películas totalmente diferentes, igualmente valiosas. Cada puesta de escena determina un tiempo y un espacio a través de el punto de vista (la posición de la cámara, la colocación del encuadre en el ámbito espacial de la escena); el tipo de lente (que actúa sobre el eje emocional del encuadre dando

---

[142] VILCHES, Lorenzo, y otros: op.cit. Jean Claude Carriére, 57
[143] Eisenstein,S. : Dickens, Griffith y el cine de Hoy

distintos valores de intensidad y penetración a la mirada); la profundidad de campo (que decide sobre la plasticidad de la imagen, estableciendo para cada toma el drama entre lo que está en el campo focal, y lo que está fuera de él); los movimientos de la cámara (que otorgan a la escenización actoral el carácter jerárquico, descriptivo o emocional según su relación con los ejes de la cámara); la duración de la toma (que decide de donde a donde me interesa ver la historia desde este, y no otro, punto de vista).

En el film todos los elementos del set están ahí, no para permitir el registro cinematográfico de un hecho real (la imagen del mundo de lo visible) sino para servir de recurso y puente para la elaboración de una imagen inédita, proveniente del mundo de lo invisible. La realización de la composición en el espacio es, como el resto de los aspectos de la composición audiovisual parte de un ceremonial.

IV LA COMPOSICIÓN EN EL ESPACIO: EL ESPACIO PLÁSTICO CINEMATOGRÁFICO: El concepto visual de la obra cinematográfica. La escena cinematográfica como objeto a ser fotografiado. La escena cinematográfica como ámbito de desarrollo de la acción dramática.

En la realización de la imagen cinematográfica, intervienen el autor cinematográfico y sus colaboradores, en principio, en dos direcciones: La del artificio fotográfico, es decir, la de la técnica de la fotografía cinematográfica y la del objeto a ser fotografiado, el personaje cinematográfico y su entorno. Todos estos elementos están imbricados desde el momento de la concepción de la obra.

El guión propone un personaje y su acción en un lugar. "Al Teatro le bastan un tablado, dos personajes y una pasión" dijo Calderón de la Barca, pero ellos son parte de una imagen y es la construcción de la imagen la finalidad del proceso de composición. Ella puede trascender por sobre la lectura de una acción corporal, la presencia del personaje, la definición del ámbito donde se encuentra y su significado concreto. Esa imagen que vale por sí misma, se convierte en algo más que una re-presentación, es la fotografía de un lugar y un hecho, generando la experiencia de un mundo inexistente en el mundo "real" (experiencia más real que la experiencia cotidiana) que explora, además otras dimensiones de percepción, lo que justamente posibilita la carga emocional a la que puede llegar.

Ejzestejn afirma que la finalidad de la obra cinematográfica es provocar el éxtasis[144]. En términos espaciales, la sola intervención del aparato, la experiencia visual de algo que ya no está, o que no fue allí sino en otra parte; la sola experiencia de la re-visión de un hecho, a través del artificio o la transgresión de los límites de la experiencia, destruyendo la percepción del tiempo y el espacio, ofreciendo la vivencia de un espacio tiempo inexistente:

[144] EINSENSTEIN, Segei, Lecciones de Cinematografía. Selección de escritos de S. Einsestein de la revista "Film na swiecie", Warszawa. (Film en el mundo). 1974

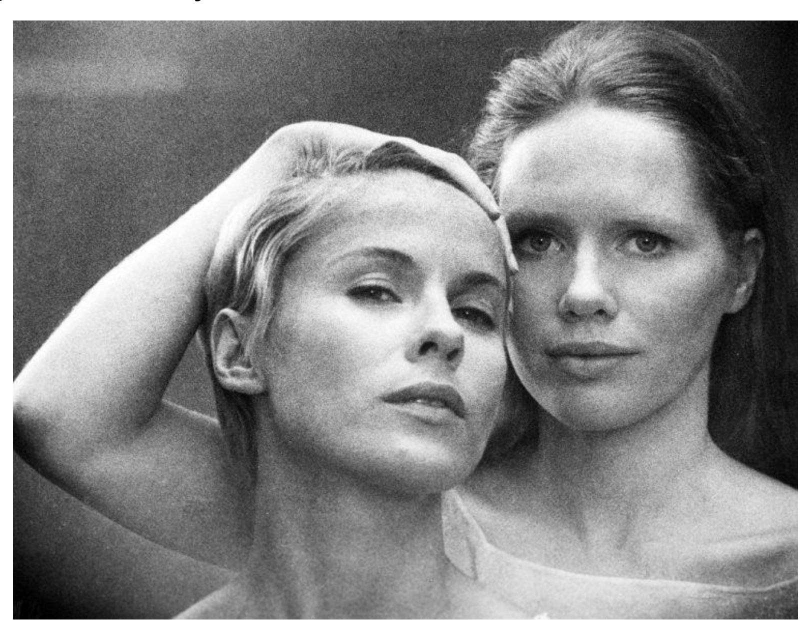
¿Dónde están los personajes de *Stalker*?



¿Dónde está el personaje Guido en 8 ½, cuando huye con Claudia en medio de la noche?



¿En qué lugar están las mujeres de *Persona*?



¿Por donde entra la Muerte a jugar ajedrez en *El Séptimo Sello*?



¿Dónde se encuentra el personaje de *La Ciudad de las Mujeres* una vez que el tren entra al túnel?



Para Colin Rowe[145], el espacio trágico, a diferencia del espacio dramático (en el cual vivimos todos los días) está fuera del tiempo[146] . El espacio dramático es orgánico, luchan en él los elementos entre sí, contrapuestos como los hechos en la vida real. En el espacio trágico, los elementos son escenografías, hay una simetría cruel y ordenadora hasta la tiranía: *Saló* de Passolini, todo Kubrik; la primera escena de *Stalker* de Tarkowski, todo el teatro de la crueldad de Artaud suceden en un espacio intencionalmente puesto fuera del tiempo.[147] En *Rumble Fish (La ley de la calle, 1983)* Coppola muestra detenido en el tiempo, el diálogo entre el bien y el mal irónicamente invertidos, ante un enorme reloj sin agujas.[148]

145 http://en.wikipedia.org/wiki/Colin_Rowe

146 Colin Rowe & Red Koetter: Collage city. The MIT Press, Cambridge, Massachuset, and London,England, 1980

147 MARZIANO, Rafael: op.cit., pp 136-154

148 MARZIANO, *Rafael: op.cit., pp 136-154*



La expresión audiovisual y espacio temporal: Al hacer la pregunta ¿dónde? cabe también - incluso refiriéndose al espacio - la de ¿cuándo? (el tiempo afecta en su forma, y en su sentido al espacio). El Partenón fue un templo que coronaba la Acrópolis. Dos mil años más tarde era el polvorín de los Otomanos, que un mortero hizo volar por los aires (ya los ingleses se habían encargado de saquear buena parte de sus relieves). Trescientos años después es una ruina de feria, rodeada por doquier por japoneses en bermudas y tarantines de *souvenirs*.

El contínuo de la percepción espaciotemporal como ámbito del trabajo de la composición audiovisual. Figuras narrativas de la ruptura temporal. Composición en el Tiempo y los elementos discursivos de la composición, y la composición en el Espacio y los elementos recorribles de la composición audiovisual.

Pero como una parte significativa de las imágenes cinematográficas poseen una clara lectura (un referente menos ambiguo que los ejemplos citados) y por una práctica necesidad de parcelar las tareas y los oficios, el trabajo sobre lo "visual" que acompaña al actor en sus acciones, se han desarrollado las disciplinas de la dirección de Arte, las cuales, las cuales concentran su esfuerzo en la manipulación y creación o escogencia de objetos, vestuarios, caracterizaciones y espacios (arquitectónicos o naturales) que serán fotografiados, bien como ámbito de la acción del personaje (como parte de la figura del actor), bien sin él. Bergman afirmó en una entrevista, que los dos planos que le interesaban más eran el retrato y el paisaje: el uno como máscara, el otro como metáfora, ambos hablando del alma del personaje.

El Gatopardo (Luchino Visconti, 1963) según la novela de Giuseppe Tomasi di Lampedusa, cuenta el drama entre la decadente post feudal aristocracia siciliana y la escalada de la impetuosa burguesía, en el marco de la revolución Garibaldina y el ascenso de Vittorio Emmanuelle como Rey de la Italia unificada e incipientemente democrática (el Resurgimiento). La pareja Tancredi Falconieri - Angelica Serdara, representa la síntesis del conflicto y el drama de la Italia unificada: la que por la ambición de sus partes se entrega en una unión que bien pudo ser por amor, pero que al ser por ambición y conveniencia terminará en una amarga lucha sin ruptura, en una destrucción doméstica que la llevará, años después, al fascismo. El IPR sucede luego de la llegada de Angélica con su padre a la cena del príncipe Salina, en donde deslumbra a todos con su belleza vulgar, pero extraordinaria. IPR es la carcajada inoportuna ante un chiste obsceno y cuartelario de Tancredi, carcajada que ofende a Concetta Salina, la aristócrata cuyo amor desprecia Tancredi y que produce el inmediato rechazo de la princesa Salina: aún la burguesía tiene mucho que aprender. Ha subido la escalera, ansiosa, apenas seguida por el jadeante padre, ha entrado al comedor donde ha sido obsequiada, pero no ha pasado de ahí.

PM es la petición de mano de Angélica, seguida por la primera visita al palacio, como prometida de Tancredi. Esta vez sube la escalinata por sí misma, y entra hasta el salón íntimo, donde ya no es obsequiada, sino que, en la intimidad de la familia, establecen los vínculos, deshacen las distancias.

IIPR es el baile entre Angélica y el príncipe Salina, durante el baile. Ya no hay mención a escalinata alguna (ya no hay ascenso, ya ha llegado arriba). Ahora es Angélica quien obsequia a los demás consigo misma, encantando a toda la aristocracia Palermitana. Es el día de triunfo social, el tercer momento de su ascenso, de invitada con tolerancia, a admitida con cariño, a ascendida con gratitud a la cúspide de la escala social: el pacto entre la aristocracia y la burguesía se ha consumado. RES es la muerte del Gatopardo, su retirada, ante los nuevos tiempos. Su ventana mira a los feudos del pasado, no a los del futuro.

Hacia dónde mira la ventana (o mejor que es lo que permite ver el encuadre) es la segunda tarea fundamental de la composición en el espacio y lo que permite ver es fundamentalmente el espacio ceremonial de la historia.

EL ESPACIO ARQUETIPAL

La idea del espacio arquetipal como ámbito de las ceremonias humanas, está tomada de los trabajos de los arquitectos Leo y Rob Krier [149] a mediados de los años 70. El punto siguiente (el arquetipo formal), es una extrapolación especulativa de dichas ideas.

Así los espacios arquetipales que corresponden a las tres metáforas son:

1-El camino: El corredor, el túnel, el río, la carretera (la metáfora de la vida como un viaje)

2-La Lucha: El campo de batalla, el ámbito de batalla de nuestras vidas: la oficina, el comedor, el salón, la alcoba (la metáfora de la vida como una lucha)

3-El laberinto: Destrucción del espacio y del tiempo (la metáfora de la vida como un sueño)

1- **El camino:** el tiempo se acorta para el viajero, el espacio se alarga. Metáfora "relativista", el viajero, cuyo tiempo discurre más rápidamente para él que respecto para el que queda. Ulises apenas si dispone del tiempo para sus peripecias. Penélope tiene que ocupar su tiempo tejiendo y destejiendo. El tiempo para el viajero, según Einstein, resulta más breve que para el que se queda en casa, que envejece en su quietud, mientras el viajero se mantiene joven.



[149] KRIER, Rob: *Urban Space*. Rizzoli, New York, 1979.

2- **La lucha:** el tiempo se detiene, el ámbito se ensancha: El final del río en *Apocalypse Now* (Coppola, 1979).



Este puede ser:

A. Cuadrado: admite bandos – los de un lado, los del otro

Batalla final en Spartacus, Kubrick,Spartacus (1960)



Duelos y batallas en Barry Lyndon (Kubrik, 1975)



Pelea en duelos según las reglas en The Duellists (Scott, 1977)



Las posibilidades jerárquicas de la forma (cuadrada) atienden a las necesidades jerárquicas de la escena del arresto de Vautrin, en el pensionado de Mme Vauquer, en la lección sobre la escenización de esta parte de Papa Goriot, Balzac.[150]

B. Circular, carente de referencia: el circo, la lucha como espectáculo

[150] EJZESTEJN, Sergei, Lezioni di Regia, Enaudi, Torino, 1958 , 21

Kubrick, A Clockwork Orange (1971): la violación de la muchacha por la banda enemiga en un teatro abandonado. El espectáculo y su goce interrumpidos por la otra banda.



Kurbik, Dr. Strangelove or How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb (1964): batalla de tortas en la sala estratégica del uno de los imperios durante la guerra fría.



Kubrik, 2001: A Space Odyssey (1968) El ámbito de los astronautas es un círculo, donde de manera infinita recorre un mundo finito, como un ratón en su rueda. Todo viajero lleva a través del viaje inhóspito, el ámbito de su existencia, una simulación de su mundo, el eje emocional doblado sobre sí mismo. El tiempo (que no cuenta mientras dura el viaje) es como el tiempo circular de Platón, el mundo recorrido por el tiempo una y otra vez, cada una de ellas de una manera distinta.



3- Laberinto, mixto: la lucha en el laberinto es grotesca, deshonesta

Kubrik, Full Metal Jacket (1987): La escena de la cacería del vietnamita, en los escombros de un edificio.



Scott, The Duellists (1977): La pelea en el ático, la pelea en Rusia, sin padrinos, irrespetando toda regla.



Sófocles, Edipo Rey: El encuentro entre Layo y Edipo. Batalla grotesca por excelencia: está fuera del tiempo, está fuera del espacio, puesto que sucede antes de que empiece la obra, en un lugar ajeno, lejano.

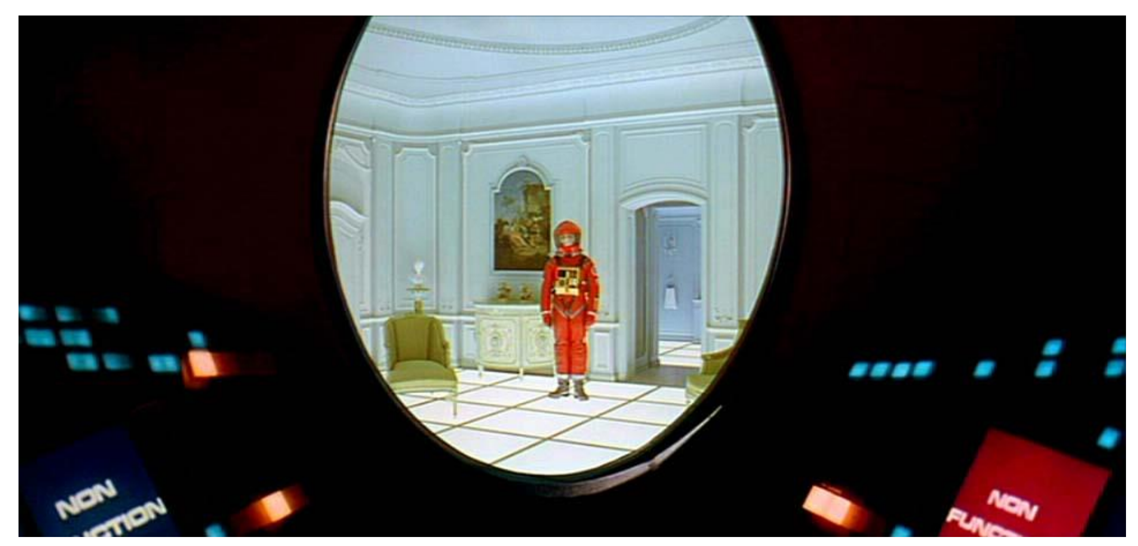
El camino es confuso, desorientado, es encrucijada, es la duda sobre la orientación, y donde tiene lugar la duda sobre el papel que el héroe debe cumplir - duda sobre sí mismo, duda de otros sobre su autenticidad y su derecho a realizar la tarea heroica - y es la duda de la identidad del héroe: quién es en realidad Edipo: el hijo de Layo o su asesino, lo que sucede justo antes del reconocimiento, siguiendo la poética de Aristóteles: "¡es mi hija, es mi hermana, es mi hija, es mi hermana!" grita Evelyn Mulwray(Faye Dunaway) mientras J.J.Gittes (Jack Nicholson) la abofetea al final de Chinatown,(Polanski,1974).

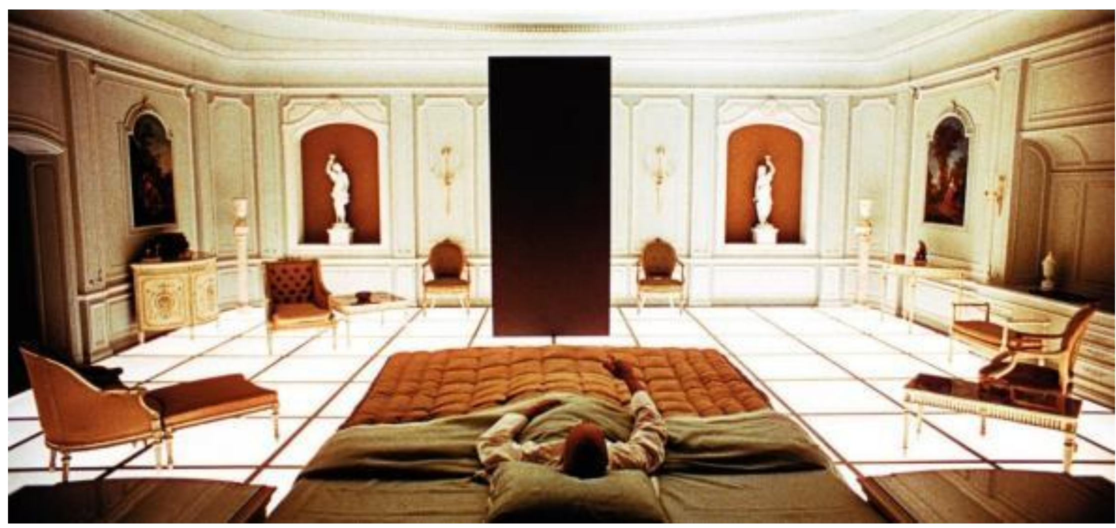


Kubrick, 2001 A Space Odyssey (1968): La escena final, una vez que el Astronauta queda solo (liberado de HAL, muerto su compañero) inicia el viaje al que lo lleva el Monolito. La destrucción del tiempo y el espacio: el final del Camino acelerado viaje por el eje emocional, llega a una serie de espacios, en los que recorre el camino de su vida en segundos, para volver a ser un niño alucinado ante el Universo (el retorno de Ulyses). Dos estancias, casi convencionales, que debido a la destrucción del tiempo, se tornan en un laberinto.









Scott, Blade Runner (1982): El laberinto es un conjunto de espacios y de tiempos dispersos, inconexos, sin orientación ni vínculo: Rachael (Sean Young) ve los retratos de su infancia, que sospecha inexistente. Es también confusión de identidad, antes del Reconocimiento, antes de enterarse, que ella no es humana, al momento de enterarse - por el amor que siente, que sí lo es.

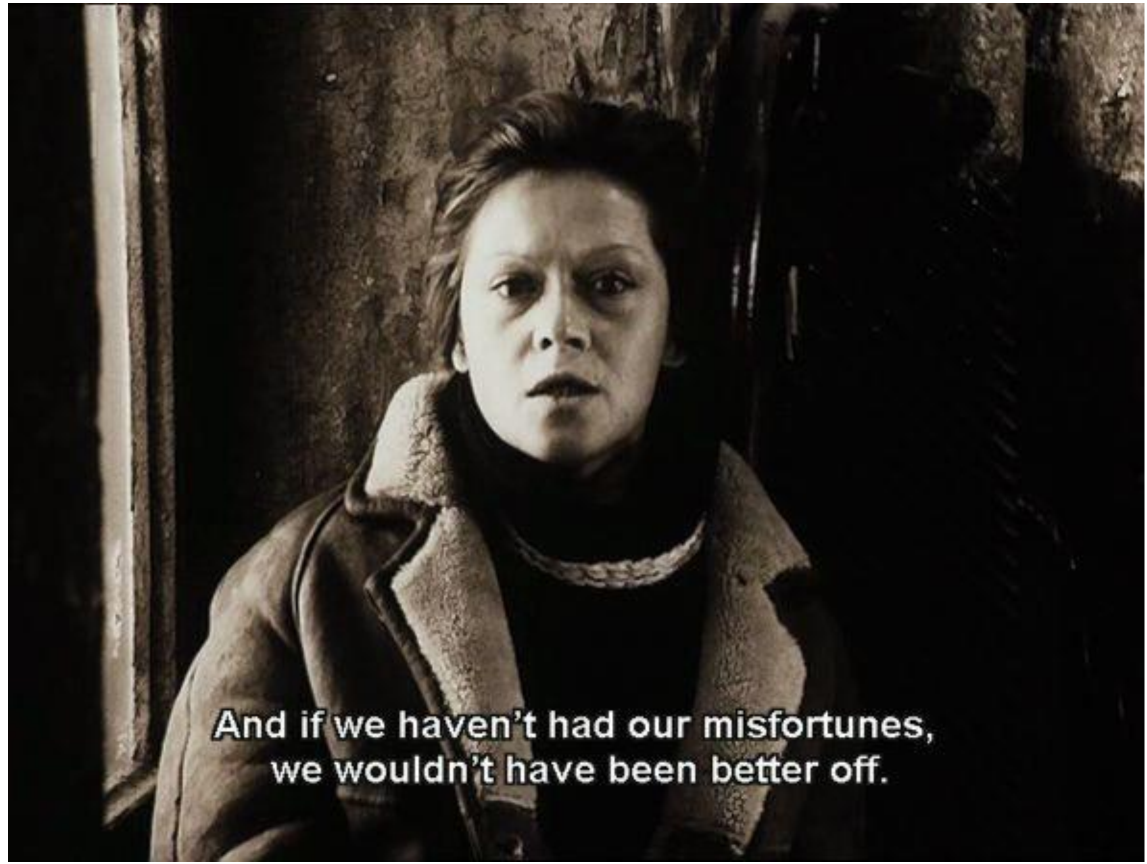




Tarkovski, Stalker (1979): Laberinto de ámbitos de lucha, hasta abandonar la lucha. El laberinto lo invade todo desde el principio del camino: cruce de vías ferroviarias, bar del encuentro, paradero de carretera, hasta el monólogo final de la esposa de Stalker, explicando el laberinto de su propia existencia, del que se siente prisionera, del que no quiere salir.






And if we haven't had our misfortunes,
we wouldn't have been better off.

Wachowski, The Matrix (1999): The Matrix Reloaded (2003), The Matrix Revolutions (2003), laberinto de realidades, la más tosca y sucia es la virtual, aquella en donde tienen lugares todas las luchas.

Annaud, El nombre de la Rosa (1986): Tiene la estructura de las tres metáforas y los tres espacios arquetipales. El camino lleva al convento (el ámbito de la lucha) en cuyo interior se encuentra el laberinto de la biblioteca, del cual hay que salir, salvando la sabiduría y la alegría de la comedia, para salir del ámbito de la lucha, para retomar el camino, purificado (por el fuego del incendio) y gozar de la plenitud de la vida, de la convivencia de los dos mundos, el de la santidad, y el de la sabiduría y del humor.















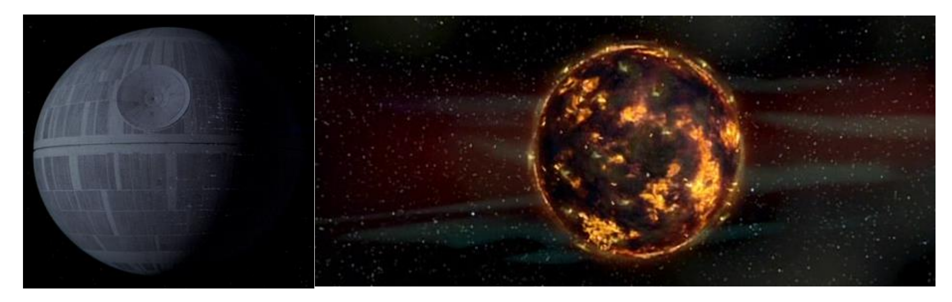
El arquetipo Formal:

La siguiente es una mera enumeración de posibles arquetipos formales. Debe haber más, pero aquí señalo los más evidentes y por ello útiles, usados reiterativamente en el cine:

La Esfera: es la fuerza, buena o mala. El Sol y también la Sombra.

Lucas, Star wars (1977): La Estrella Oscura llena de Mal,

Besson, The Fifth Element (1997): Otra Estrella Oscura, también mala.



La pirámide y la cúpula: es el edificio o la forma de los hombres para captar la energía de los dioses, o de la naturaleza. El contacto entre el mundo superior y el inferior. El techo o el lugar de los sacrificios y los sacramentos (buenos y espantosos, pero siempre relacionados con sangre, santos y malvados, sublimes y perversos). Las misas cristianas y aquellas donde arrancaban el corazón, en la cima de las pirámides aztecas.

Besson, The Fifth Element (1997): la sede del emporio empresarial de Jean-Baptiste Emanuel Zorg, el malo (Gary Oldman)

Scot, Blade Runner (1982): La sede del emporio empresarial de Roy Batty (Rutger Hauer) tampoco demasiado bueno.



Fellini, La Dolce vita (1960): Sylvia (Anita Ekberg) y Marcello Rubini (Marcello Matroiani) ascienden por entre las dos cúpulas de San Pedro (las dos cúpulas que luchan entre sí desde hace quinientos años), una peraltada que se esfuerza por desplomarse hacia adentro, la otra esférica, que tiende a abrirse hacia afuera y en su conjunto, manteniéndose la una a la otra, la heredad del renacimiento, mientras el arribista, ansioso, atormentado e inteligente Marcello le pregunta a Sylvia como hace para ser tan ligera, como convive con el mundo celestial (el de la cúpula peraltada) sin dejar el mundo terrenal (el de la cúpula esférica). Ella, irónicamente vestida con un seductor vestido con motivos clericales, solo sonríe, y sube para disfrutar del paisaje. El espacio y la forma son la clave de toda la escena.



La Torre: Es el bastión, la parte fuerte de la fortaleza. El lugar del señor atrincherado contra el mundo, el lugar del poderoso que combate.

Baz Luhrmann, Romeo-Julliet (1996): Los castillos de los Montesco y los Capuleto son modernas torres corporativas. La sede del poder de los modernos señores del mundo.



Merian C. Cooper, Ernest B. Schoedsack, King Kong (1933) el Empire State es el refugio que busca el poderoso Kong. Más tarde - Guillermin, King Kong (1976)- serán las Torres Gemelas del World Trade Center. La versión de Peter Jackson (2005) vuelve al Epire State, pues las torres del poder económico americano se han desvanecido gracias a la diligencia de Osama Bin Laden y no queda más remedio que apelar a la nostalgia. Eduardo Subirats explica como el ataque a las torres gemelas tiene un significado simbólico: el ataque a las torres (y su caída) es el ataque al capitalismo y a su poder. El valor simbólico del atentado es mucho mayor que su significado económico o militar del mismo.[151]



Así en Fahrenheit 9/11 (2004) de Michael Moore obviamente, el tema es la caída de las torres y la puesta en duda de la validez moral del poder presidencial americano, de todo su sistema. Otra torre es la de Kurosawa, Kumonosu jô (1957) (Macbeth) donde Macbeth, luego de ver moverse el bosque, tal y como se lo predijeron las brujas del

[151] SUBIRATS, Eduardo: *Gambito de Torre*

páramo, inútilmente refugiado en la torre de su fortaleza, muere a manos de sus enemigos.

La Sima (cavidad que se abre al exterior mediante un pozo o conducto vertical o en pendiente pronunciada): Suele estar relacionada con los laberintos (con la metáfora de la vida como un sueño). Es la bajada al mundo inferior (el infierno, el sueño, el inconsciente), donde el hombre está indefenso presa de la ira de los dioses. Jung explica que todos esos dioses arquetipales nos esperan en cada bajada de nuestras vidas, para darnos nuestro merecido. Campbell explica cómo el héroe cruza el umbral para entrar en un reino de profundidades, para someterse a una prueba, de la que si logra salir, saldrá purificado. La Sima es no solo la profundidad, sino también cualquiera de sus atributos: la oscuridad, la humedad, el acecho de seres insospechados. Es también el mundo de los muertos o su recuerdo, que transforma la realidad de nuestro mundo.

> *"el sueño, y con él la noche, la bajada al mundo de las sombras, y con ella toda bajada, todas la bajadas y las subidas a mundos superpuestos, la bajada al subconsciente, a un mundo obscuro y - como la muerte eterno e inevitable. (la metáfora de la vida como sueño y muerte) Está poblada por las obsesiones del mundo de las sombras; destruye la validez del espacio ("la distancia es psíquicamente cambiante y, bajo ciertas circunstancias puede ser igualada a cero"[152] y atañe a la naturaleza misma del tiempo: habla de la corrupción del tiempo sobre la vida - la vejez - y de las pesadillas de la eternidad - el infierno - "El lector habrá oído las palabras de Hamlet - recuerda Borges -: morir, dormir, tal vez soñar. Y el temor de que sean atroces los sueños de la muerte)* [153] [154]

Allen, *Crimes and Misdemeanors* (1989): Judah Rosenthal (Martin Landau) ve una escena de su niñez, conversa con sus antepasados. El mismo espacio se convierte en otro, el de los fantasmas. Allen hace uso de este recurso teatral, donde la realidad del narrador y del espectador es la realidad espiritual del protagonista. De la misma manera, en el mismo espacio, Bergman, El séptimo sello (1957) Jöns, (Gunnar

[152] JUNG, Karl : *Rebis , czyli kamien filozofów (Rebis, o la piedra filosofal)* Panstwowy Institut Naukowe, Warszawa, 1989. Pisma alchemiczne: Synchronicznosc p 518 (escritos sobre la Alquimia : la sincronicidad p 518)
[153] BORGES, J. L. : op. cit. : *Historia de la Eternidad*: La Metáfora, I,353
[154] MARZIANO, Rafael: op.cit., pp 136-154

Björnstrand) conversa y juega ajedrez con la Muerte (Bengt Ekerot) en un mismo espacio que se transforma.

Bergman, *Fanny y Alexander* (1982): Alexander baja a la recámara prohibida del hermafrodita (visionario, cautivo a causa de sus poderes sobre el bien y sobre el mal) mientras sucede la muerte del padrastro abrasado por la llamas junto a su tía enferma.

Fellini, *La ciudad de las Mujeres* (1980): está la subida al encuentro con la mujer ideal, que es sólo un sueño y la bajada en el tobogán viendo a todas las mujeres de su vida, que son sólo recuerdos.

Kurosawa, Ran (1985): el Rey baja, derrotado, a un mundo sin horizonte, infierno sin esperanzas. Es abajo, no hay salida.

La Barrera: Es la expresión de la aprensión, del temor, extendido por el mundo. Si la torre está cargada con las fuerzas del poder mundano y la agresión, el muro o barrera, lo están con el deseo de aislamiento, de rechazo al mundo. La torre es agresiva, la barrera defensiva. Las torres incluso, pueden llegar a moverse para invadir y atacar ciudades como en Petersen, Troya (2004). Las barreras siempre quedarán fijas a la tierra, hasta que alguien las venza. Son también las dificultades (no los oponentes) en el camino del héroe. A veces también son su decepción como en De Sica, *Il Giardino dei Finzi-Contini*, (1970), donde una bicicleta junto a un muro anuncia la derrota y la desdicha. Pueden no ser muros, sino barreras invisibles, que protegen hasta cierto punto a quienes huyen de su destino, que suele resultar inevitable como en Zurlini, *Il Deserto dei Tartari*, (1976). El cruce del umbral por parte del héroe, muchas veces es precisamente la violación de una barrera: en Tarkovski, Stalker (1980) Stalker conduce a sus invitados a la zona, burlando la vigilancia militar de la barrera que impide su entrada.

En Coppola, *Apokalipse Now* (1979) están presentes los elementos espaciales de las tres metáforas, y varios de los elementos formales: El cuarto de Willard (ámbito de lucha, consigo mismo, ante el espejo). El cuartel de los generales (ámbito del conflicto entre la jerarquía militar y la orden de matar a un superior). La primera aldea bombardeada es el inicio de la guerra (IPR) ámbito de la lucha, presentación de los

primeros elementos del sacrificio: la vaca, la iglesia, la misa. El trayecto de los helicópteros acompañados de las Walkiriasde Wagner, un viaje. La destrucción de la primera aldea, una batalla. Todos los episodios en el bote (el camino, el viaje) Los ámbitos, las escalas: La selva (lucha entre hombres y el tigre), El Circo de Playboy (circular, lucha entre los hombres y su deseo, la danza, a la americana, del ritual anunciado), El bongo y la muerte de la muchacha, pequeño ámbito de un crimen marginal e infame. PM: la guerra es para matar. El puente (Barrera, límite entre la legalidad de la guerra de Vietnam, y la total ilegalidad de la agresión a Camboya. En el puente, el laberinto de las trincheras de los soldados alucinados y sin mando. En el río de Camboya, las barreras del pensamiento, la propaganda comunista. Si una vez el río se convierte en campo de batalla, es por error, aún no ha llegado el momento de la lucha. Muere el sargento de la lancha, que quiere impedir que le héroe (Willard) cumpla su misión. El final del río es el ámbito de Kurtz, el río se abre en una ensenada, las canoas forman un círculo que rodea a Willard. El comando de Kurtz (ámbito de su lucha interna, ámbito de la orden a Willard, confirmada por su aún superior Kurtz). El final es el sacrificio, el fin de la lucha la muerte de Kurtz paralela y equivalente a la muerte de la ofrenda.

El espacio cinematográfico como el espacio escenográfico fotografiado.
Lo ilusorio de la escenografía y lo real de la percepción cinematográfica. El artificio en la Dirección de Arte cinematográfica.

Pero el espacio cinematográfico es una ilusión producto de un proceso fotográfico, una ilusión cuya articulación es cada vez más compleja, toda vez que el espectador se va educando en la interpretación de imágenes cada vez más elaboradas.
Si los **decorados** de Georges Méliès, sedujeron en su tiempo a sus contemporáneos hoy exigimos el efectismo de meses de cálculos gráficos. Hay una trampa en esto, confundimos expresión con efectismo. Aún hoy día seguimos admirando las imágenes del 2001: A Space Odyssey de Kubrick, de Solaris ó Stalker de Tarkowski, justamente porque su fuerza no se basa en su efectismo, sino que recurre a imágenes del subconsciente, a esas imágenes del mundo invisible que nos menciona Florenskij.

Exposición

En todo caso, la escena (el fondo o el fragmento de una locación existente) requieren de una intervención que tome en cuenta la perspectiva, la óptica, la profundidad del campo, que requiere soluciones "artificiosas" para lograr la "naturalidad o pertinencia" del efecto deseado; están, de por sí, sujetas a los rigores de la composición arquitectónica y por último a los rigores del sustrato fotosensible utilizado.

El contraste de la escena (producto del contraste de la iluminación por la escala de reflectancia de la escena) debe ser menor que la latitud de exposición de su estrato fotosensible (químico o electrónico). La figura, el vestuario y la tonalidad de la tez del actor) no pueden perderse o confundirse con la tonalidad del fondo a menos que eso sea la intención de la historia.

El director de arte interviene desde el momento de la elaboración de la *Story Board* hasta la realización de efectos especiales y la composición de los créditos finales. De su interpretación de los ámbitos de la historia en lugares de paso, conflicto o confusión, cargado de referentes culturales e históricos que colaboren con la veracidad de la historia y con la compresión del film, depende su trabajo. Si el fin es una secuencia de ceremoniales, el vestuario no es más que el atuendo de los oficiantes, del coro observador o de la víctima del sacrificio: Willard se maquilla a semejanza de Kurtz para sacrificarlo, Lord Jim en *Lord Jim*, Brooks (1965) se pone su mejor traje para no seguir siendo un cobarde. A veces el vestuario por sí solo, es el tema de todo un film como en *Pret a Porter* de Robert Altman (1994), vestuario del cual se despojan las modelos al final o de un fragmento, como en *Roma* de Felini (1972), durante el desfile de modas de hábitos eclesiásticos al tiempo que la vieja princesa le susurra al espectador no sin amargura: el mundo debería seguir a la Iglesia y no la iglesia al mundo.

CAPÍTULO V CONSIDERACIONES ADICIONALES

Sobre el documental

El *Cine Directo* y luego del *cinema verité,* tendencias del cine documental, siguen siendo seductoras por su atractivo "verismo", sobre todo por su parentesco tecnológico con la utilización del video que de una manera instantánea registra tanto la imagen como el video de una secuencia a la que se llega sin complicaciones y por ello accesible a todos. Sin embargo, a partir de los años 80, sobre todo en Europa del Norte, los documentalistas se alejaron de este estilo, que empezaba a parecerse demasiado al reportaje televisivo. Autores como Herzog, Wenders e incluso antes Chris Marker volvieron a un cine que mezclaba sub-géneros como el cine poeta y el cine observador. Es evidente que requisitos para la preparación de documental que llegan hasta la maqueta fotográfica le puedan resultar engorroso un proyecto del estilo *cinema direct*, pero pueden resultar muy útiles en otro tipo de proyectos. De la escogencia del sub-género (o mezcla de sub-géneros dependerá la pertinencia del uso de una u otra técnica.

El Método de las Barajitas o del fichero: Un método literario para la elaboración de un guión y un proyecto cinematográficos.

El cumplimiento riguroso de este método suele ser particularmente útil a para la realización de un guión y un proyecto cinematográfico. Aunado a otros métodos, y a la aplicación de diversas teorías y prácticas de la realización del guión cinematográfico, suele dar excelentes resultados.

Pasos a seguir:

1.- Inspiración trascendental... Utilicen el método que más les plazca, pero eviten cualquier sobredosis. Vale la meditación trascendental, la oración (cinco o seis rosarios para los católicos, abluciones diversas para los de otras creencias, inhalaciones de incienso para los orientalistas) la remembranza de los traumas de su infancia o el desarrollo morboso de sus malsanas curiosidades. Si alguno tiene algo de sensibilidad social y dedica algo de su tiempo a pensar en los demás o en lo que sucede fuera de los estrechos límites de su vida, tanto mejor. Piensen con imágenes,

no con palabras. Cuando escribo frases, esas frases significan imágenes, así que si son malos con la escritura, salgan con una cámara, o hagan un boceto. Recuerden: toda película se origina en una imagen obsesiva. Si la imagen obsesiva es la vecina cuando se desnuda, qué remedio. A Kiesloswki no le salió nada mal una película: *Corto film de amor* (1988).

2- Salir a la calle como cazadores que van a la selva, servirse de su olfato, a pie, nunca en carro como nos enseña Yuuharu Atsuta, el fotógrafo de Yasujiro Ozu, en Tokyo-Ga, Win Wenders, (1985). Afirma que siempre buscaban las locaciones a pie. Recuerden que son seres humanos, no prolongaciones de una máquina. Hay un problema con la escala: la aprensión del espacio se hace a escala humana, nunca a escala de la máquina. Por eso es más fácil apretar un botón desde un Enola Gay cualquiera, que enterrarle a alguien con diligencia artesanal un cuchillo en la garganta. Mirar allá donde nunca han mirado, hablar con quienes nunca han hablado, enterarse de lo que nunca nadie les ha dicho nada: descubrir un mundo especial tras el mundo aburrido en el cual han vivido siempre. Tomar notas o mejor fotografías de lo que ven, oyen y piensan. Asociarlo con todo lo que saben. Traten de leer algo, así sabrán algo más y esta última parte será algo más eficiente.

3- Hacer una primera lista de estas cosas vistas y oídas (o de las fotografías) como descripciones de imágenes y sonidos, cada uno de ellos cargado emocionalmente. No hagan la tarea, pues siempre les saldrá mal. Hagan algo que de veras les interese. Si no hay sensibilidad, hay ingeniería, no arte.

4- Hacer una segunda lista a partir de cada elemento de la primera lista. Asociación libre, metafórica o fumada, como más les guste.

4-a. Asociar a cada frase – que debe significar una imagen, una situación filmable, un sonido – uno o varios conflictos potenciales o metafóricos.

4-b. Identificar en cada frase asociada su conflicto potencia o tema. Tema es ese fondo importante, es algo sobre lo que es esa toma y a fin de cuentas, eventualmente, la película.

4-c. Advertir la repetición de conflictos y de temas: entonces, ese conflicto que se repite, y ese tema que se repite, es el conflicto y el tema de su película, es

decir, es el conflicto que ustedes ven en el motivo escogido y es el tema que ustedes abordan al tratar ese conflicto.

5- Hacer un diagrama en una hoja con las cinco partes rigurosamente reglamentarias de este aburrido curso:

a- Presentación: con dos elementos – que pueden estar presentes en varias situaciones – que se contraponen, es decir, con un conflicto latente. Al final de esta parte, un detonante, algo que hace que la película se mueva hacia adelanta, que el conflicto estalle.

b- Explicación: No necesariamente con palabras, preferiblemente visual y auditiva, no verbal – no reportaje, no entrevista. Los ojos son más inteligentes que el razonamiento verbal. Un grito es más expresivo que la frase: "aquello fue horroroso"

c- La parte de atrás: Es como el primer acto, pero visto desde aquella parte de donde nunca la hemos visto. Es descubrir, desentrañar, ir al fondo y, en el medio de esa parte, encontrar que debemos entonces volver al principio, para releer el conflicto, enriquecidos por lo que hemos visto y oído.

d- La espera: Es literalmente, la espera del desenlace. En este episodio, es cuando tenemos mayor oportunidad de sugerir lo que deseamos al espectador, emotivamente. Es una parte de la película esencialmente atmosférica, emocional, irracional, pero es cuando el espectador está más entregado a lo que queremos decir, así que hay que decírselo con sutileza. El cuarto episodio es el más misterioso y a través del cual, de una manera subliminal, manipulamos (sin perder el sentido ético del realizador) las emociones y las percepciones del espectador, para hacerle "sentir" de aquella manera que lo predisponga a aceptar nuestra propuesta, que se cierra en el quinto episodio.

c- El final: En el final se plantea de nuevo el conflicto, de una manera sumaria, resumiendo, entonces un nuevo detonante nos debe llevar al desenlace: es la conclusión que proponemos, es nuestra escogencia. Mientras menos panfletaria, mientras menos tosca, mejor.

6- Colocar en alguno de estos cinco lugares a cada una de las frases de la lista, donde les parezca que mejor cabe. A veces resultará que una o más de las cinco partes están vacías o bastante pobre. Entonces les toca salir a la calle, de nuevo, a buscar lo que falta. Ni se les ocurra inventarlo. Fracasarán irremediablemente.

7- Volver a la calle: ahora a los mismo sitios, y con cada frase, hacer una fotografía o anotar un dato para el sonido. O mejor, hacer ambas cosas, como se dice por aquí, inclusive.

8- Asociar cada fotografía a cada frase: Hacer frases nuevas, cuando haya fotografías que digan (o mejor, muestren) cosas nuevas. Ubicar las nuevas frases en sus nuevos sitios, empujar las demás. Una idea mejor sustituye a una peor.

9- Ordenar: Las frases/ fotografías intuyendo causalidad, provocando tensiones que se resuelvan en la siguiente idea, que de nuevo creen tensiones que de nuevo se resuelvan en la siguiente idea.

10- Escribir el guión de acuerdo con las ideas de las frases/fotografías ordenadas.

11- Resumirlo, excluyendo lo redundante, lo prescindible.

12- Hacerle el examen: no esperen a que yo se los diga en clases. Aprendan a evaluar sus propias cosas. Escriban, evalúen, vuelvan a escribir, vuelvan a evaluar. Esto no es fácil. Para nadie.

13- No botar las fotografías. La mayoría de ellas son las fotografías del StoryBoard. En ficción, habrá que pintarles monigotes encima, entonces tenemos eso que pretenciosamente se llama “escenización”. O por lo menos una idea a partir de la cual podemos desarrollar la puesta en escena.

Sobre el sonido

Ya en los albores del cine sonoro en su declaración sobre el sonido (1928) Pudovkin, Eisenstein y Alexandrov y más tarde Pudovkin en su Teoría del cine y actuación del cine (1929) acotaron el principal problema, y la mayor posibilidad del uso del sonido en el cine: el asincronismo como concepto de la sonorización audiovisual. Hay tres ideas útiles al respecto: Redundancia, Saturación y Contrapunto.

La redundancia es un concepto de comunicación que corresponde a una fórmula simple C=R/I donde C es la comunicación, I es la información y R es la redundancia. A mayor redundancia mayor comunicación o dicho de otra manera la redundancia es indispensable para la comprensión de la información.

La redundancia en el cine sonoro es equivalente a la información duplicada: escuchamos el sonido de lo que vemos en la pantalla. Pudovkin renegaba de ello pero hoy no aceptaríamos, en general, un film que careciese por completo de la banda de sonidos sincrónicos y donde ningún diálogo proviniese de un personaje en el campo. Desde el comienzo de la utilización del *plano sonoro* (Robert McMoullian, Applause, 1929)[155] hasta la última innovación del sistema Dolby 7.1, el sonido (que es parte de la composición discursiva, en el tiempo, del film) se ha ido convirtiendo en un elemento fundamental de la composición en el espacio: la percepción del espacio a través de la proyección bidimensional se apoya en la profundidad del plano sonoro mono, y en la espacialidad de la estereofonía. Los espacios suenan, y más que cualquier imagen es el sonido el que nos comunica la textura de la superficie los espacios.

El contrapunto equivale a la proposición de Pudovkin y también ha sido utilizado desde *Blackmail*, Hitchcock (1929): el sonido fuera de campo, o la divergencia o contraste entre el sonido y la imagen incorporan al sonido a la dialéctica de montaje.

La saturación tiene que ver con propiedades psicológicas de la percepción. Nuestra atención se mueve de la imagen al sonido. Cerramos los ojos para concentrarnos en un discurso o en un concierto. A menos que el sonido que oigamos sea redundante no prestamos mucha atención a lo que oímos cuando nos concentramos con la mirada. El sonido entonces es un continuo que dialoga con el discurso de la imagen, bien reforzándola (redundancia) bien contrastándola (asincronismo, contrapunto) bien alternando con la imagen la atención del espectador (saturación o contrapunto). De esta manera se convierte en una banda más del continuo del discurso audiovisual junto a las demás bandas: conceptual, dinámica – movimiento dentro del cuadro, movimiento del cuadro, - tonal – composición tonal del cuadro – cromática, de

[155] http://www.imdb.com/title/tt0019644/

luminosidad, emocional, etcétera, tal como las define Karel Reisz[156], que intervienen en el montaje.

El concepto de saturación también se aplica al sonido independientemente de la imagen. Walter Mürch explica cómo existe un "arco iris sonoro" que va desde los sonidos encodificados (lenguaje) hasta los sonidos incorporados (música) y dividido en unas cuatro o cinco franjas. Mürch explica[157] cómo sonidos de un mismo nivel de encodificación-incorporación compiten entre sí, de manera que no caben más de dos (dos y medio para ser exactos) sonidos en un mismo rango sin crear una confusión (saturación) que hace tan "denso" el discurso que lo convierte en incomprensible. Entiendo a dos personas que discuten, no a tres, distingo dos melodías que compiten entre sí, no tres; pero puedo superponer una conversación al sonido de la ciudad, al ruido de unos pasos difusos y lejanos, y a una música de fondo que también sea difusa porque cada uno de estos sonidos actúa en distintas partes del "espectro" encodificado–integrado del sonido. Por otra parte, la experiencia indica que mientras más encodificado sea un sonido – por ejemplo, el lenguaje – deberá ser monaural y colocado en el centro de la pantalla, mientras que a medida de que el sonido sea más incorporado (hacia el lado de la música difusa, no de la melodía) convendrá que sea estereofónico y no correrá el riesgo de una confusión sonora. Los sonidos encodificados que son procesados por el hemisferio izquierdo del cerebro son el ritmo, los acentos, las consonantes, el lenguaje, mientras que los sonidos incorporados, que son procesados por el hemisferio derecho del cerebro son la armonía musical, las vocales y la los sonidos de fondo.

En general, recomiendo el diseño de una partitura de sonido en el momento de hacer el Story Board cuidando que saturación, redundancia y contrapunto vayan en el sentido de la dramaturgia y no en su contra.

---

156 REISZ, Karel Technique of Film Editing,

157 MURCH, Walter: Claridad Densa - Densidad Clara. http://filmsound.org/murch/claridad.htm